*cahiers du*

# CINEMA

***Jacques Tati***
***L'affaire Henri Langlois***
***Nico Papatakis***



*numéro 199 mars 1968*

Si
gno
riç
ci



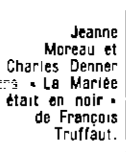
Signoricci, eau de toilette pour l'homme de qualité.

NINA RICCI

*« Il faudrait renvoyer la machine d'Etat à la ferraille. »*
Lénine.

# cahiers du




Jeanne Moreau et Charles Denner dans « La Mariée était en noir » de François Truffaut.

Françoise Vatel dans « Les Contrebandières » de Luc Moullet

N° 199 MARS 1968



**CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79**

# LE CONSEIL DES DIX

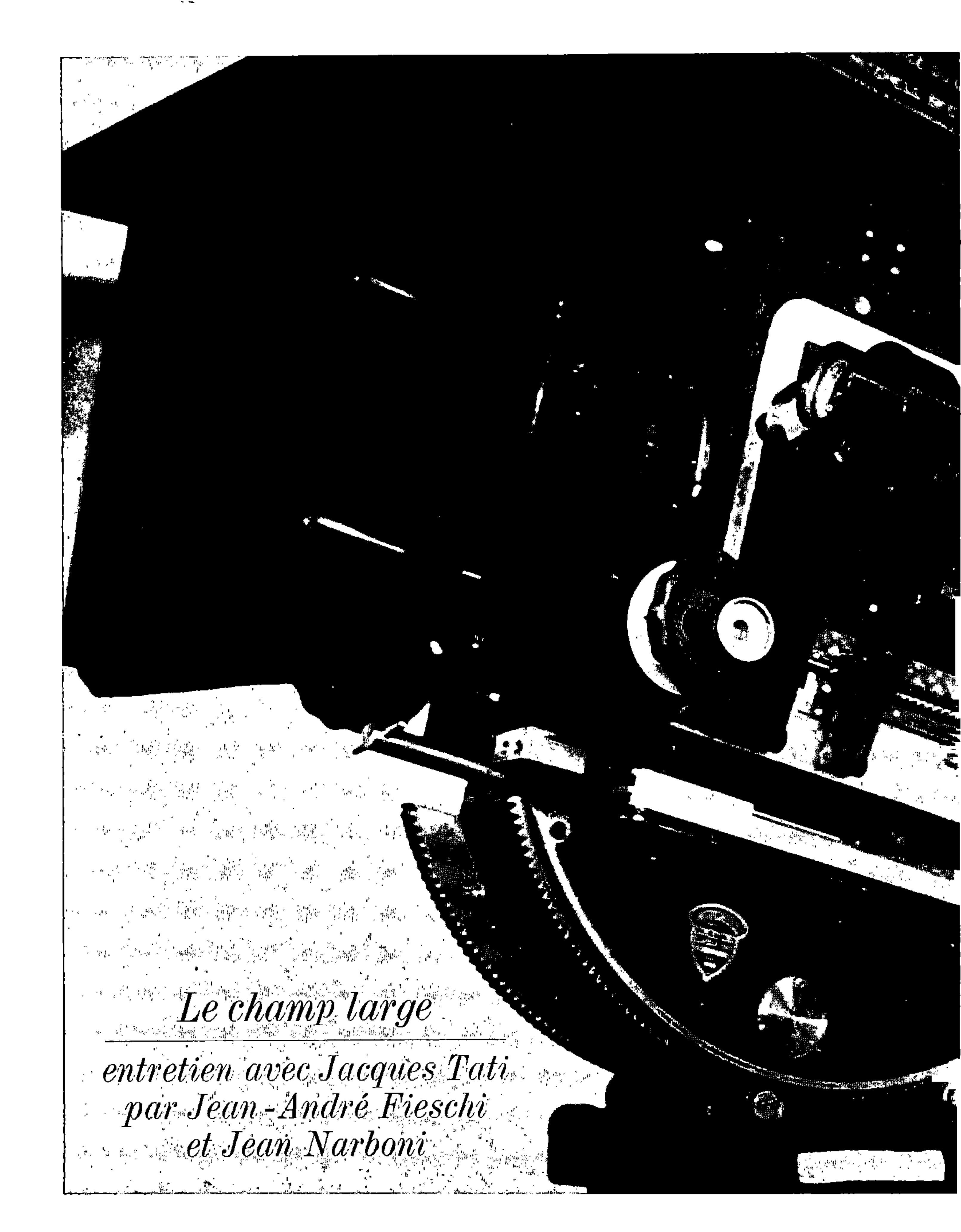
**COTATIONS** ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

| | Michel Aubriant (Paris-Presse) | Robert Benayoun (Positif) | Michel Capdenac (Les Lettres françaises) | Albert Cervoni (France Nouvelle) | Henry Chapier (Combat) | Robert Chazal (France-Soir) | Michel Delahaye (Cahiers) | Jean-André Fieschi (Cahiers) | Jean-Pierre Leonardini (L'Humanité) | Jean Narboni (Cahiers) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Prima della Rivoluzione** (Bernardo Bertolucci) | ★★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ |
| **Terre en transes** (Glauber Rocha) | ● | ★★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ |
| **La Route parallèle** (Ferdinand Khittl) | | ★★★ | ★★ | ★★★ | | | ★★★ | | ★★ | ★ |
| **Le Bal des vampires** (Roman Polanski) | ★★★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★ |
| **Pop Game** (Francis Leroi) | ★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ |
| **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn) | ★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ● | ★ | ★★★ | ★ |
| **Jours glacés** (Andras Kovacs) | | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★ | ★ | ★★★ | ● |
| **Jusqu'au bateau** (Alexis Damianos) | | ★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ |
| **Anémone** (Philippe Garrel) | | | ★ | ★★ | ★ | ● | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ |
| **Au pan coupé** (Guy Gilles) | ★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★★ | ★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★ |
| **Je suis curieuse** (Vilgot Sjöman) | ★★ | ● | ★★ | ★★ | ★★★ | ● | | | ★★ | |
| **Seule dans la nuit** (Terence Young) | ★★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | ★ |
| **Loin de la foule déchaînée** (John Schlesinger) | ★ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | ★ | ● | ★ |
| **Comment j'ai gagné la guerre** (Richard Lester) | ● | ★★★ | ★★ | ★ | ★ | ★★ | ● | ● | | ★ |
| **Alexandre le bienheureux** (Yves Robert) | ★ | ★ | ★ | | | ★ | ★ | ★ | ★ | ★ |
| **Les Comédiens** (Peter Glenville) | ★★ | ● | ★ | | ● | ★ | ★ | ★ | | ★★ |
| **Will Penny le solitaire** (Tom Gries) | | ★ | ★ | | ★ | ★ | | | | ★ |
| **La Fille d'en face** (Jean-Daniel Simon) | ★ | ★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | ● | ● | ★★ | ● |
| **Guerre et paix, IV** (Serge Bondartchouk) | ★ | ★ | ● | ● | ★★ | ● | ★ | | ★ | |
| **Evasion sur commande** (Jack Smight) | ● | ★ | ★ | | ★ | ★ | | ● | ● | ● |
| **L'Etrangère** (Sergio Gobbi) | ● | ● | | ● | ★ | ★ | ● | ● | ★ | ● |
| **Le Renard s'évade à trois heures** (V. De Sica) | ● | ★ | ● | | | ● | | | ● | |
| **La Louve solitaire** (Edouard Logereau) | ● | ★ | | | | ● | | ● | ● | ● |
| **Le Démoniaque** (René Gainville) | ● | | | ● | ● | ● | | ● | | ● |
| **Caroline Chérie** (D. de La Patellière) | ● | ● | | ● | | ● | | ● | ● | ● |
| **Batouk** (Jean-Jacques Manigot) | ● | ● | | ● | ● | ● | ● | ● | | ● |
| **Bérénice** (Pierre-Alain Jolivet) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● |

# EDITORIAL

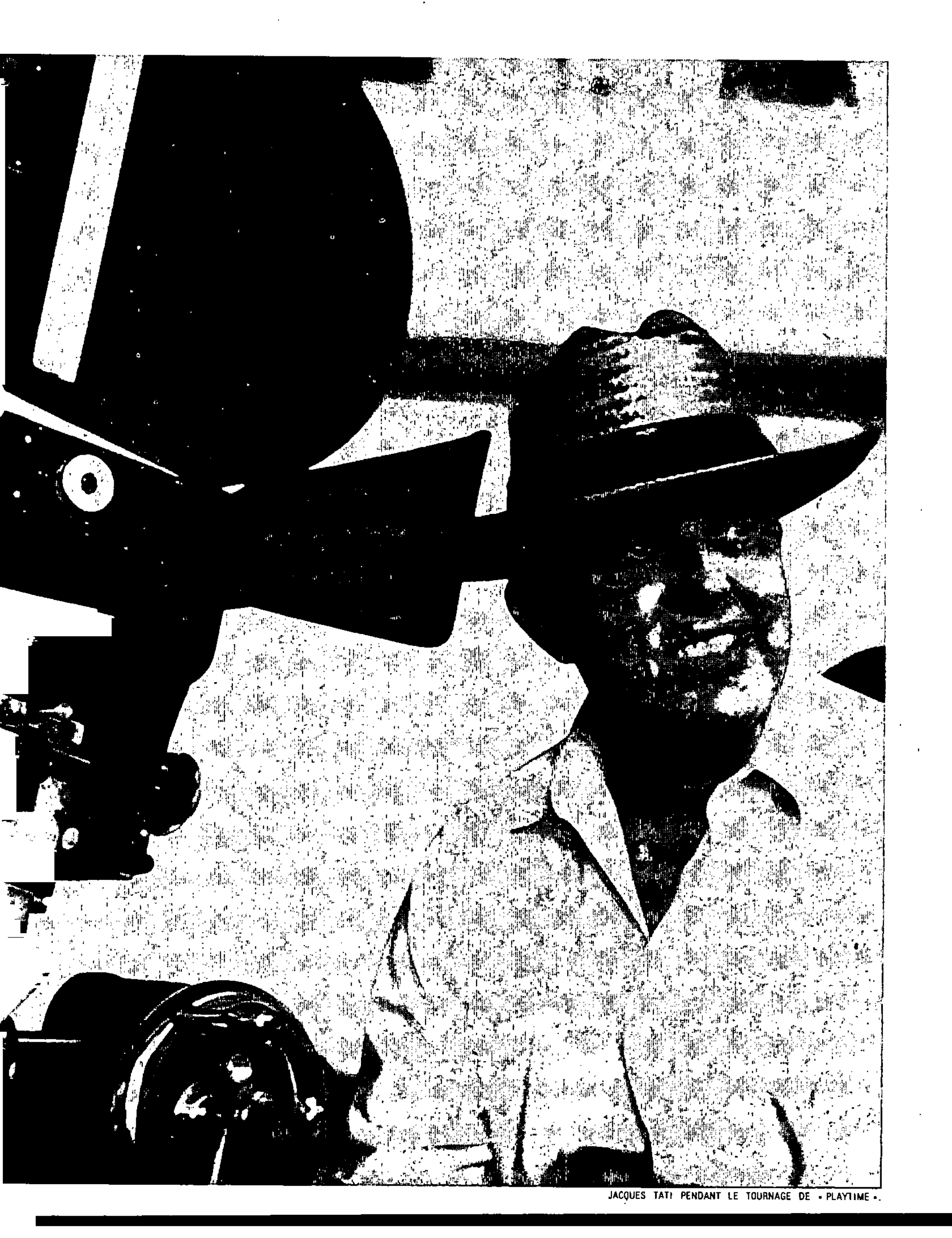
Au moment où, soit qu'il cède aux protestations, soit qu'il comprenne l'absurdité de la situation, le ministère des Affaires culturelles semble décidé à trouver une solution heureuse (pour Langlois autant que pour l'Etat) à une affaire particulièrement malheureuse, il convient sans doute d'établir un premier (et provisoire) bilan des pertes et profits du cinéma d'une part, des organismes qui ont la charge de le régir ou, du moins, de le guider, d'autre part. Il n'y aura pas de Cinémathèque sans Langlois, comme sans lui il n'y en aurait pas, cela semble clair à tous les esprits. On peut espérer que l'œuvre de Langlois, un moment compromise, sera sauvée de l'incompétence de ceux qui la convoitaient. Mais en va-t-il de même pour « l'œuvre » du Centre national de la Cinématographie ? Les rapports déjà, ce n'est plus un secret pour personne, n'étaient pas des meilleurs entre cinéastes, professionnels, et Centre du Cinéma ; portant atteinte à la Cinémathèque, celui-ci dresse contre lui la très grande majorité des cinéastes, beaucoup de producteurs, et même, bien qu'ils semblent moins concernés, beaucoup d'exploitants. Que signifie donc un Centre sans cinéma ? Moins en tout cas qu'un cinéma sans Centre. Réveillé par l'affaire Langlois, le cinéma français aspire aujourd'hui — et son combat pour Langlois lui en donne à la fois l'occasion et les moyens — à plus de libertés : c'est-à-dire, tout simplement, prendre les charges et la responsabilité de se gérer lui-même. Car déjà, le cinéma français ayant depuis longtemps l'âge adulte, il était un peu absurde et méprisant qu'on le maintienne en tutelle (rien de pareil pour l'édition, par exemple), mais maintenant que le fossé s'est profondément creusé entre cinéastes et Centre du cinéma, cela ne répond plus à rien. Il importe donc que l'on songe au cinéma français autrement que pour en tirer profit, autrement que pour le tenir en laisse : pour l'aider à vivre.

La Rédaction.



# *Le champ large*

*entretien avec Jacques Tati*
*par Jean-André Fieschi*
*et Jean Narboni*



JACQUES TATI PENDANT LE TOURNAGE DE « PLAYTIME ».

**Cahiers** La première question qui se pose est : comment conçoit-on, comment écrit-on un film comme « Playtime » ?

**Jacques Tati** Il faut faire la différence entre film visuel et film pensé, écrit. « Playtime » est tout le contraire d'un film littéraire, c'est plutôt écrit comme un ballet. C'est écrit en images. Je les dessine (assez mal), je raconte mon histoire en images, et la construction dramatique découle de cette vision. Je connais mon film par cœur, et sur le plateau, je ne regarde plus jamais le script.

**Cahiers** Lorsqu'on voit le film, on imagine difficilement la forme que pouvait avoir le script...

**Tati** La préparation, sur le plan technique, ne diffère nullement de celle d'un autre film. Les opérateurs, les assistants, connaissent les plans et leur numéro. Mais une fois ce travail préalable effectué, ce sont eux qui ont la charge de cette technique. Moi, évidemment, je vérifie tous les angles de prise de vue. Lorsque ce principe est admis, il me reste à installer une certaine ambiance, auprès des acteurs, des gens qui m'entourent, pour qu'on ne sente pas tellement que nous sommes sur un plateau, en train de tourner. On blague, on chahute. Je parle fort, j'attrape un type qui ferme mal une porte... si bien que les acteurs (et il y en a tout de même un certain nombre dans le film) me disent souvent, à la fin de la journée : « On a l'impression de n'avoir rien fait ». D'où ce côté, je ne veux pas dire « laisser-aller », mais enfin un peu plus naturel, qu'ont les gens dans « Playtime ». Ils ne jouent pas. Pour obtenir cela, je choisis non pas de bons comédiens, mais des « natures ». Si je vois entrer ici, dans mon bureau, un monsieur mince, sec, qui parle très rapidement, je me dis qu'il peut facilement se mettre en colère. Par contre, s'il est un peu nonchalant, s'il s'affale mollement dans son fauteuil, je me dis que c'est lui que je ferai attendre dans le bureau, vous comprenez ? C'est, au départ, un gros travail de recherche des personnages. Je n'ai pas, à proprement parler, de fichiers, mais je me promène énormément. Si je vois deux vrais titis, je leur demande de faire un passage dans le film : je ne leur demande pas de composer, mais d'être ce qu'ils sont, tout simplement. J'avais fait ça, d'ailleurs, plus dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » que dans « Mon Oncle ». (« Mon Oncle », c'était plus une comédie au sens traditionnel du mot ; c'est pour cela qu'à mon avis, ça a bien moins vieilli que « Les Vacances ».) Mais dans « Hulot », donc, les gens se croyaient vraiment en vacances. J'ai revu le film, à Saint-Michel, il y a quelques mois, devant des étudiants, et j'ai été satisfait, non pas de moi, mais du fait que les acteurs avaient le même comportement que celui qu'ils auraient aujourd'hui sur une plage. Cela a une grande importance, c'est le temps qui met tout ça au pas : on se rend compte alors de ce qui est chargé et de ce qui ne l'est pas.

**Cahiers** Pour en revenir au script, il nous semblait que la construction d'un tel film pouvait fort bien se traduire, sur le papier, sous forme de graphiques très complexes...

**Tati** Malheureusement, je suppose que vous avez vu le film avec l'entracte. J'ai des difficultés avec l'Empire à ce sujet, et j'essaie de le faire supprimer par tous les moyens. Sans entracte, la construction serait plus sensible.

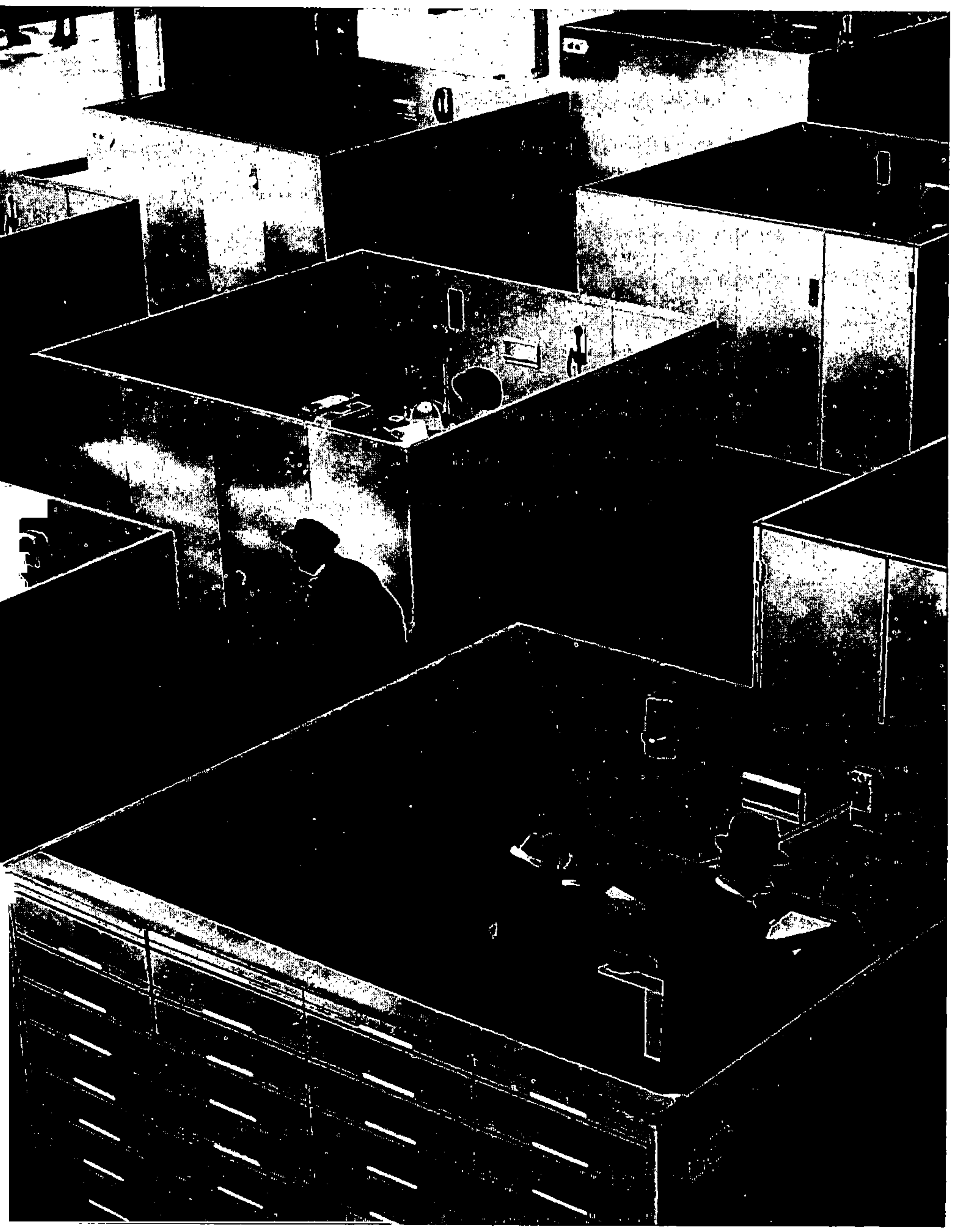
On remarque mieux, en voyant le film d'une seule traite, que tout ce qui fait très sérieux et un peu compassé dans la première partie devient une plaisanterie dans la seconde. (Voyez par exemple l'homme d'affaires allemand — le type à la porte insonorisée — et son changement de comportement au Royal Garden : il se met lui aussi au diapason, et pourtant, ce n'est pas un rigolo.) C'est vrai pour tous les personnages, pour les Américaines qui, en arrivant, voient les mêmes lampadaires, les mêmes routes, le même aéroport, et qui, en fin de compte, parce que le cabaret n'est pas entièrement terminé (ce qui est souvent le cas) se laissent aller : ce n'est pas parce qu'on construit un building moderne qu'on ne peut pas s'amuser dans ce building. Il suffit d'une petite fuite pour que tout redevienne normal.

C'est là où ma construction est nécessaire. Les personnages ne sont pas là pour rien. Si on ne voit qu'une succession de séquences (Orly, les bureaux, les stands...), on ne voit pas le film. Il est certain, si vous voulez, que lorsque Hulot cherche l'employé-marcheur dans le labyrinthe-bureaux, il y a une longueur. Oui, mais c'est une longueur nécessaire. Le préfet de police s'est plaint de ce qu'il lui fallait une semaine pour s'adapter à la nouvelle préfecture, parce qu'elle était trop moderne, et que les couloirs étaient trop longs. S'il faut une semaine au préfet de police, on peut bien accorder quelques minutes à Hulot pour s'adapter à ce building, non ?

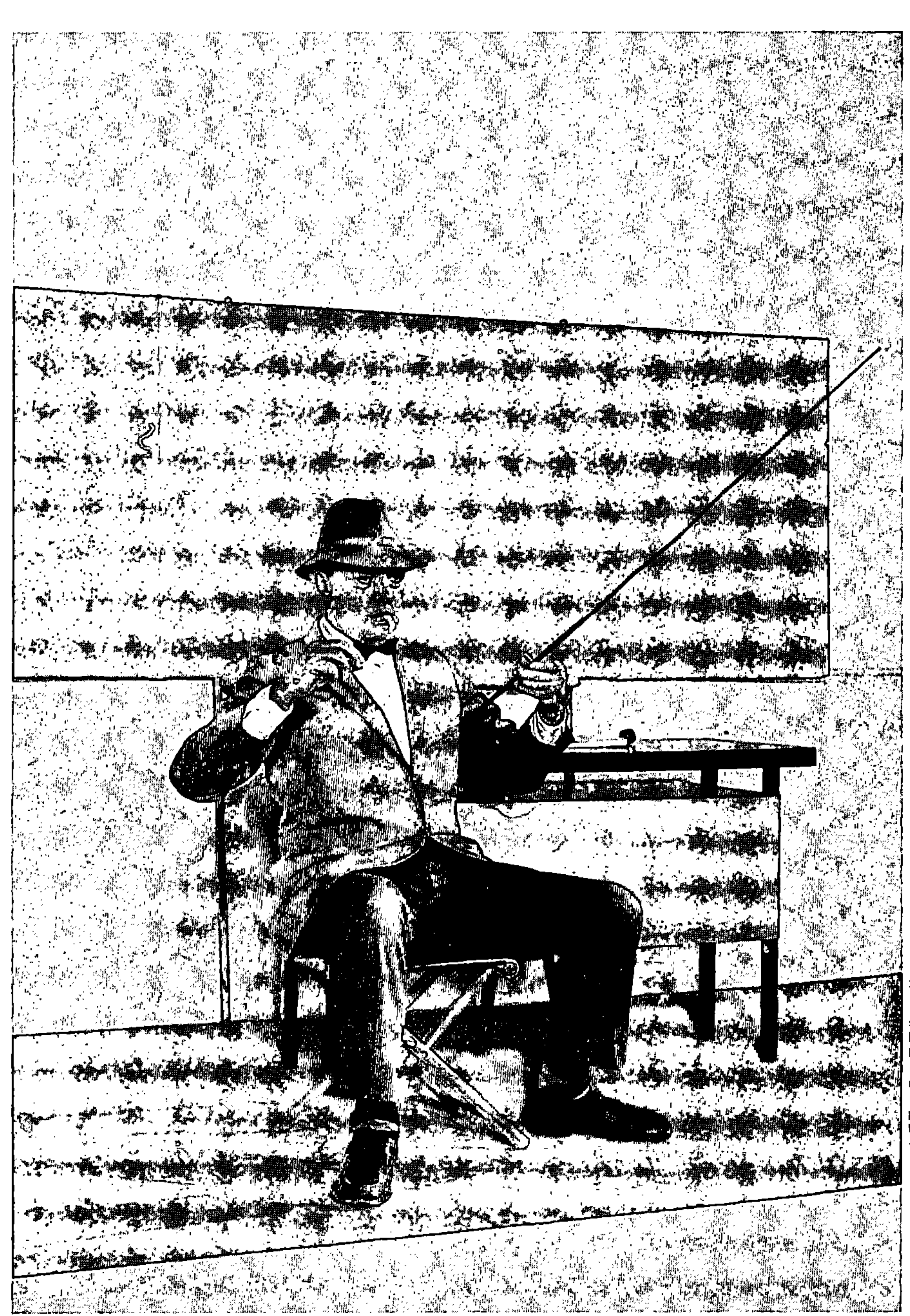
Voilà ce que je crois quant à l'évolution du cinéma comique (puisque, après tout, « Playtime » est à prétention comique) : le premier film comique a été fait par le nommé Little Titch. C'était un numéro de music-hall qui s'appelait « Big Booth », un numéro exceptionnel, qui a été simplement filmé. Il existe à Londres, au British Film Institute, il faut absolument le voir. C'est le départ de tout ce qui s'est fait dans le comique. Après, tout est venu du music-hall, la grande école des Keaton, Chaplin, Max Linder, etc. Mais le comique a évolué. Après avoir eu un personnage qui se présentait devant vous avec une étiquette disant « je suis le petit rigolo de la soirée, je sais jongler, être amoureux, je suis musicien, gagman, etc. », on en est revenu à Laurel et Hardy, c'est-à-dire à deux personnages, dont un faire-valoir, comme au cirque : Hardy étant le clown blanc, Laurel étant l'Auguste. L'évolution qui me semble capitale s'est faite par eux. C'est-à-dire que l'important n'était plus qu'il y ait un faire-valoir, mais que tous les deux étaient à la fois le faire-valoir et l'Auguste. De temps en temps, c'est l'Auguste qui prenait la place du faire-valoir, et vice versa. Ce schéma a encore évolué, et vous avez eu les Ritz Brothers, qui étaient trois. Ils se repassaient les inventions, les gags, comme on se passe un ballon de rugby. L'un ouvrait une porte, le second entrait dans la pièce, le troisième faisait l'effet. Puis vous avez les Marx : quatre. Puis on aboutit à « Helzapoppin » où tout le monde participe au gag et s'en sert.

Dans mon domaine propre, j'ai suivi cette évolution, et au lieu que ce soit Hulot, comme dans « Les Vacances... », qui fasse ou exécute à peu près le nombre de gags qu'il y a dans le film, je laisse si vous voulez ces gags à d'autres, en choisissant le personnage le plus qualifié pour les réaliser. Ce n'est pas Hulot qui appuie sur un bouton pour savoir comment il va annoncer un personnage dans un bureau ; je choisis le meilleur personnage pour le faire, donc un petit monsieur, retraité, qui le fait beaucoup mieux que ne le ferait Hulot. Hulot le ferait sans doute avec d'autres possibilités, en se trompant de bouton ; lui s'applique, il a peur de ces boutons, il est gêné. C'est l'un des points où je crois que beaucoup de critiques n'ont pas saisi l'évolution dont je parlais. Le vrai gag, le bon gag, pour un maître d'hôtel, c'est de le faire faire par un vrai maître d'hôtel. Si le poisson ne passe pas, dans la cuisine, il faut trouver le responsable. Et le responsable, ce n'est plus Hulot, c'est le menuisier qui a fait une planchette de 25 cm alors que le poisson en a 50. Hulot n'est pas, dans « Playtime », un personnage plus important que les autres. Il rentre dans le rang, en quelque sorte. Je ne voulais pas qu'on dise : « Tati a fait ceci, Tati a fait cela... ». Non, pas Tati, « Playtime ». Hulot, qu'est-ce qu'il fait, Hulot ? Il donne son personnage aux autres. Il y a l'Hulot anglais, l'Hulot dans le stand qui lui prépare son engueulade avec l'Allemand, l'Hulot ouvrier, etc. Hulot n'est plus une vedette, il ne fait plus recette. Personne ici ne fait plus recette. Il faut s'inscrire contre le mythe de la vedette indispensable. Je me suis souvenu de la leçon de notre père à tous, Mack Sennett, et je crois qu'à mon tour j'ai apporté ainsi quelque chose aux jeunes cinéastes. (Là encore, différence avec « Mon Oncle », où seul l'oncle faisait des blagues).

Un de mes rêves aurait été qu'Hulot tourne dans d'autres films, qu'il y soit figurant. Tout à coup, on l'aurait vu, à



« PLAYTIME » DE JACQUES TATI.



Jacques Tati dans « Cours du soir » de Nicolas Ribowsky, court métrage réalisé pendant le tournage de « Playtime ».

un arrêt d'autobus, en train d'attendre, ou courant après un taxi. On se serait dit : « Tiens, qu'est-ce qu'il fait là, celui-là ? » Et le film aurait continué comme si de rien n'était. Oui, j'aurais beaucoup aimé ça. Mais vous connaissez la méchanceté des gens, ils croient tout de suite que je veux soigner ma petite publicité personnelle, je ne sais trop quoi, alors qu'il s'agissait simplement de voir Hulot égaré dans d'autres films que les miens. Je l'imagine très bien, par exemple, dans une scène de restaurant, attendant qu'on le serve... Le jour où l'on rira très fort de ce genre de construction comique, on aura beaucoup de mal à rire d'un seul personnage pendant une heure et demie. Ce n'est pas pour défendre mon film, mais aucun acteur ne peut être aussi bon que certains des personnages qui s'y trouvent. Aucun comique ne serait aussi bon que le garçon qui sert de portemanteaux et de réserve à costumes. Ce type est vraiment formidable : on sent que ça l'embête. Sous prétexte qu'il a eu un accroc à son pantalon, il est mis derrière une colonne pendant toute la durée de la soirée, et chaque fois qu'il donne à un autre sa veste ou son nœud papillon, on sent que sa soirée est abominablement gâchée, sans qu'il dise rien... Or un comique ne peut pas faire aussi bien un chasseur, un ouvrier, ou le personnage important qui rouspète parce qu'on ne lui a pas donné la bonne table. Dans le film, il y a le directeur commercial de la Volkswagen, plusieurs grands industriels, etc. Dans la scène du Royal Garden, ils ont bien voulu le faire pour moi, mais on doit bien sentir que ce n'est pas que de la figuration intelligente : on voit des gens qui savent vraiment fouiller dans leur poche pour en extraire leur portefeuille, et de vraies dames un peu snobs qui font des choses que personne ne saurait imiter sans sombrer dans la caricature. C'est la même chose pour les Américaines : il y en a vingt-cinq, ce sont les femmes des officiers du SHAPE, et elles sont arrivées là avec leurs chapeaux. Je ne leur avais pas demandé de chapeaux à fleurs, je leur avais simplement dit : « Il faut que ce soit gai, c'est le printemps »... Elles étaient détendues, elles papotaient, elles ont même sorti de très bonnes phrases, malheureusement difficiles à traduire ; elles participaient réellement, je n'avais pas besoin de leur demander de regarder à droite ou à gauche pour qu'elles le fassent.

**Cahiers** Ce qui est drôle, dans le film, ce ne sont pas les gags qui s'ajoutent les uns aux autres, ce sont les multiples relations des gags les uns par rapport aux autres, au sein du même plan. C'est là, sans doute, **une** des motivations importantes de l'écran large ?

**Tati** Evidemment. Ecoutez, je pars toujours de ce qui est drôle **pour moi.** Or, ce n'est pas parce que je suis à côté d'un garçon de café qui fait des grimaces, et en voyant son expression, que je ris le plus. Je ris bien davantage si je suis à la terrasse du café, et que j'ai cette fenêtre ouverte sur la rue. D'où l'écran large, qui est cette fenêtre. Financièrement, ça a posé quelques problèmes, mais j'en avais besoin, il ne fallait pas tricher là-dessus. Je voulais cette fenêtre, pas une petite lucarne, une vraie grande fenêtre. Ce qui m'amuse, c'est de penser, en moi-même, à ce qu'un agent peut bien être en train de dire, là-bas, à un automobiliste qui vient de franchir le feu rouge. Ce n'est pas leur dialogue qui me fait rire, mais précisément le fait de ne rien entendre du tout. D'après leurs gestes, je peux imaginer qu'au début c'est très grave, puis ça se calme un peu, puis le ton monte à nouveau. Cette petite douche écossaise m'excite beaucoup. Et si j'ajoute à ça différents passages de gens qui s'arrêtent, regardent, écoutent, avec des réactions diverses, ou sont obligés de faire un détour sur le trottoir pour éviter le groupe, ce sont ces multiples rapports qui désormais me font rire. Il y a une dame qui vient de faire ses courses ; elle a laissé son chien chez elle, elle est pressée, elle a un petit mouvement d'impatience... Par contre, à côté, il y a un automobiliste, très calme, que cet embarras arrange ; il en profite pour jeter un petit coup d'œil alentour, pour regarder une jeune fille. Vous voyez comment je procède. C'est encore plus sensible dans la scène du Royal Garden, où il n'y a pas un seul plan de coupe, où tout s'enchaîne, comme un ballet. Le fait qu'un serveur ait débouché une bouteille entraîne immédiatement autre chose, il n'y a pas un plan de coupe pour faire voir qu'il y a un poisson, ni une boîte d'allumettes, ni qu'avec la boîte d'allumettes on va allumer le poisson. C'est tout ce qu'on peut voir dans un restaurant. Un spectateur m'a dit quelque chose qui m'a fait plaisir, il m'a dit qu'au bout d'un moment on avait soi-même envie d'entrer dans ce Royal Garden. Mais si on n'observe pas ce qui se passe, on s'ennuie, c'est évident. Si on passe son temps à attendre ce qu'il n'y a pas dans le film, on rate ce qu'il y a. Il n'y a aucun effet pour l'effet : ce n'est pas parce qu'on ouvre une porte que cela entraîne un hold-up !

Le nouveau cinéma n'a pas commencé la semaine dernière. Le nouveau cinéma existe... depuis que le cinéma existe. Nous avons tourné « Jour de fête » à huit techniciens, dans des décors naturels, en louant un manège, etc. Ce n'était pas autre chose que la Nouvelle Vague, qui était contre la grosse organisation commerciale du cinéma. Moi, je suis bien d'accord làdessus. Je ne choisis pas Sophia Loren pour jouer la jeune étrangère qui vient visiter Paris. Je tourne pour tourner ce que j'ai envie de tourner. Et j'ai l'impression de ne pas faire partie d'une vieille vague, puisque je fais le contraire de ce qui se fait d'ordinaire dans un film comique. Si j'avais copié les autres, j'aurais simplement un peu modifié la formule courante, mais ce n'est pas du tout ça qui m'intéresse. Ça n'aurait pas apporté grand-chose. Dans « Playtime », j'ai l'impression, peut-être prétentieuse, d'apporter quelque chose au jeune cinéma : je ne veux pas dire, bien sûr, que les jeunes cinéastes doivent tourner leurs films en 70 mm, je veux dire simplement que j'ouvre quelques portes sur des choses qui ne se faisaient pas, et qui, elles, sont praticables.

C'est là ce qui m'a le plus choqué dans certaines réactions de journalistes. Qu'ils aient vu les défauts du film, d'accord, bravo, ça peut m'aider pour le prochain (si je ne faisais pas de fautes d'orthographe, je m'arrêterais d'écrire immédiatement), mais qu'ils n'aient pas vu ce pour quoi le film a été fait, là je ne comprends plus du tout. Des gens beaucoup plus simples qu'eux ont compris.

On me cherche de fausses querelles. Si j'avais voulu être contre l'architecture moderne, j'aurais choisi ce qui se construit de plus laid, et qui ne manque pas, j'avais pour cela tout ce qu'il fallait à ma disposition, tous ces trucs vaseux dont les portes sont mal faites, mais je critiquais quoi ? Je devenais l'arbitre des architectes, ce qui n'est pas mon rôle. Or, je me suis précisément donné un mal fou pour qu'un architecte ne puisse rien dire contre mon décor, j'ai pris le plus beau, j'ai été chercher des profils en Allemagne, partout. Quant au Royal Garden, il est aussi bien fait et mieux fait que le Lido ! Ces buildings sont beaux, ces lignes sont belles, il n'y a qu'à regarder les photos. Mon travail, ce n'est pas de critiquer, c'est d'apporter un petit sourire, de dire : « Si vous cherchez Monsieur Marcel, à Orly, c'est la porte à gauche ! ».

Je me suis trouvé récemment au Portugal, dans l'hôtel le plus chic de Lisbonne, une chambre somptueuse, avec une immense salle d'eau, et la télévision (qui ne marchait pas), un vrai petit « Playtime ». Je m'ennuyais là-dedans, et j'ai décidé de prendre un bain. Le carrelage était impeccable, les chromes des robinets lançaient des éclairs... Bon. J'ouvre le robinet, pfuitt ! le jet d'eau ne va pas dans la baignoire mais à côté. Je téléphone à la réception, en expliquant que le jet d'eau ne va pas dans la baignoire, on m'envoie un garçon. Il constate que le jet d'eau ne va pas dans la baignoire, on téléphone au directeur. On se retrouve tous dans le hall, le directeur, un peu gêné, me demande si je veux boire quelque chose. J'ai dit oui. On va boire quelque chose tous ensemble, les femmes de chambre sont arrivées, et au bout d'un moment, c'est devenu la surboum la plus réussie de Lisbonne, c'est tout

juste si on ne m'a pas dit : « Prenez votre bain, ne vous gênez pas pour nous ! », alors qu'au début c'était inhabitable. Je voulais qu'on sente ça dans « Playtime », et c'est précisément sur ce point que l'entracte est gênant, parce qu'il intervient au moment précis où la fuite va se déclarer, et tout libérer : c'est justement le moment qu'on choisit pour envoyer les gens boire un demi au bar, ce qui détruit mon effet. L'entracte transforme le film en deux épisodes, comme s'il s'agissait des « Trois mousquetaires » et de « Vingt ans après » ! Non, c'est un tout.

**Cahiers** Dans le gag classique, chez Sennett, il y avait ou bien un homme aux prises avec un objet, ou bien cent personnes dans le champ, mais toutes axées dans le même sens : dans les « Cops », de Keaton, on le voit poursuivi par cinq cents policiers... Alors que dans « Playtime » il y a souvent cent personnes dans le champ, mais chacune est mobilisée par une action différente, ce qui est très neuf.

**Tati** C'était déjà un peu comme ça dans « Hulot », sauf qu'ici, effectivement, il y a plus de monde. Ce que vous dites est vrai. Mais les cinq cents flics poursuivant Keaton, aujourd'hui, ce serait impossible. Pourquoi ? Parce que les gens trouveraient cela exagéré. Aujourd'hui (je parle pour moi), c'est le contraire qu'il faut faire. Un type passe à un feu rouge, un agent siffle, un autre agent arrive, ils commencent à faire des gestes... En tout cas, dans « Playtime », c'est ça. Dans un cabaret, il y a ceux qui servent, ceux qui ne servent pas, ceux qui se racontent des histoires, la femme snob qui en rencontre une autre, le gérant affolé, etc. Ce n'est pas Hulot qui les entraine, comme Keaton entrainait les cops à sa poursuite. Le thème, ce n'est pas une action délimitée, c'est simplement (du moins dans la seconde partie) l'ouverture d'un nouveau cabaret moderne, avec tout ce qui en découle. C'est tout. Dans le labyrinthe-bureaux, ou dans les stands, c'est le même principe. On doit y pénétrer avec Hulot, sans attendre que cela déclenche des choses exceptionnelles. Un type qui arrive du fond d'un couloir de 80 mètres, ça se voit partout. Dans l'immeuble Esso, c'est encore plus long, c'est tout juste si les gens ne doivent pas se ravitailler en route. Ce que je défends, c'est le fait que chaque personnage ait son petit problème. Il y a celui qui est tout content d'habiter son appartement moderne, alors il fait ce que font les gens, à Parly 2, par exemple, « regardez cette vue »... Vous regardez en face et vous voyez exactement le même building que celui dans lequel vous êtes. Dans « Playtime », quand l'ami d'Hulot fait le geste de montrer ce qu'il y a en face, si on ne pense pas qu'en face il y a la même chose, évidemment ce n'est pas drôle.

**Cahiers** Les principes généraux que vous énoncez ne sont pas seulement valables pour le cinéma comique. Il y a dans « Playtime » une mise en question du découpage traditionnel qui est très importante. On pourrait citer des exemples complexes, mais un exemple simple suffira : lorsqu'Hulot regarde l'homme d'affaires américain, assis dans un fauteuil à côté du sien, l'œil du spectateur va de l'un à l'autre, sans pouvoir embrasser les deux à la fois. Le comique naît alors de ce trajet imposé au regard...

**Tati** Oui, car à ce moment-là, qu'est-ce qui compte ? C'est qu'Hulot, je crois, est presque plus épaté que les spectateurs. C'est un peu comme si lui-même était dans la salle et qu'il se dise, en regardant l'Américain : « Je n'arriverai jamais à réaliser un tel numéro ! ». Mais vous avez raison, je crois que les principes de « Playtime » sont valables aussi pour le cinéma dramatique. Je vais essayer de vous en donner un exemple.

Imaginons une scène où une dame qui a perdu son mari, après la cérémonie au cimetière, retourne tristement chez elle. Imaginons que ce soit la fin du film. Il faut choisir entre deux formules de découpage :

1) La caméra est devant la porte. La dame ouvre la porte (on l'a suivie jusque-là en travelling) puis on fait un petit panoramique pour voir le portemanteaux où son mari avait l'habitude d'accrocher son chapeau. Elle y accroche son écharpe, on recule un peu avec elle, on s'approche de son expression. Elle est triste. On coupe alors et, contrechamp : le bureau où son mari travaillait le soir. On revient sur elle, en avançant, elle se laisse tomber dans son grand fauteuil. Comme on a choisi une très bonne actrice, elle porte alors tout le chagrin du monde dans son regard.

C'est une technique. Mais si j'avais à faire pareille scène, je choisirais :

2) (Je ne ferais pas ce que je viens de vous dire parce que c'est un langage académique, déjà totalement exploré.) La caméra est à l'intérieur de la pièce, en plan d'ensemble. Là commence la difficulté du plan d'ensemble, il faut trouver l'endroit exact d'où l'on pourra suivre toutes les actions citées tout à l'heure. Donc, en plan d'ensemble, on entend d'abord le bruit de la porte qui s'ouvre. La femme entre dans la pièce, cette pièce où elle avait l'habitude de vivre avec son mari. Elle avance, elle va accrocher son châle au portemanteau, mais on ne triche pas, c'est bien le portemanteau **de la pièce** ; nouvelle difficulté du plan d'ensemble, il faut que le bureau soit au bon endroit, pour qu'elle ne le « rate » pas, elle jette un petit regard à ce bureau, elle marche vers le fauteuil, et, **de dos**, ses jambes la lâchent, elle s'écroule dans le fauteuil. Car c'est de dos qu'on sentira le plus sa tristesse devant ces objets désormais abandonnés. Mon histoire s'arrête là.

Il est bien évident qu'en procédant ainsi je prêche pour mon saint, mais c'est au cinéaste de choisir. Ma méthode suppose seulement un peu plus d'attention, et un peu plus d'imagination de la part du spectateur. Le plan que je viens de décrire sommairement dure à peu près une minute. Si, pendant cette minute, on n'y participe pas, il est certain qu'on se demandera ce que fait cette femme, et l'on pensera que tout cela aurait pu aller plus vite.

Dans « Playtime », c'est tout le problème. Dans le cabaret, il aurait été plus facile de découper la scène, de la morceler normalement. Or on ne sent pas les quelques mouvements de caméra (ils existent : sans s'en rendre compte, on s'approche un peu du poisson, par exemple) : la difficulté, c'est de ne pas « rater » que le poisson est un poisson, et que l'avion qui fond est un avion.

Si j'avais fait un gros plan de l'avion, tout le monde l'aurait vu, mais ce n'est pas un gag pour un gag, c'est un avion qui fond parce que les types ont chaud, il faut donc, **en même temps**, les voir au bar en train de transpirer, ça fait partie d'un ensemble. On a la cause et l'effet dans le même plan.

Si l'on voit un monsieur très méchant saisir une tarte à la crème et la lancer, et si l'on voit cette tarte à la crème arriver sur le visage d'une autre personne dans un second plan, maintenant les jeunes ne marchent plus du tout. Il n'y a qu'à entendre les réflexions des enfants, devant la télévision, ils disent tout le temps « oh, on a compris », et ils s'en vont. On ne peut plus croire, aujourd'hui, à de telles techniques. Dans « Playtime », on pouvait casser la porte en faisant successivement un plan de la poignée, un plan du verre qui craque, un plan sur le visage du portier, etc. Là, on voit le portier qui se reflète dans la glace, la poignée est en face de lui, on ne triche pas, on ne coupe pas, et la porte s'écroule dans le même plan, c'est plus beau, non ?

**Cahiers** C'est une question fort banale, mais d'où viennent vos idées de gags ? D'observations, d'imagination pure, d'un mélange des deux ?

**Tati** Je vais vous donner un exemple, qui m'est arrivé lorsque l'oncle de Madame Tati, Michou, avait une petite maison de campagne, près de Dreux. Cette maison était entourée d'un très grand jardin, avec un poulailler, une réserve de bois, une remise. Vous allez voir comment un **gag naturel** est bien construit. Après le dîner, nous étions tous au rez-de-chaussée, il y avait six ou sept personnes, et l'on a voulu jouer aux cartes. Moi je n'aime pas beaucoup ça, j'ai pris un bouquin et je me suis installé dans un fauteuil. Un monsieur très simple, très gentil, s'est levé et a dit : « Je m'excuse beaucoup, je ne peux pas rester, il faut que je me lève tôt demain matin », et il a



Jacques Tati dans « Jour de fête ».



Jacques Tati dans « Mon Oncle »

pris congé. Dehors, on entendait tomber la pluie, il y avait un véritable orage. Il est sorti. La maison était bien distante de soixante mètres de la porte du jardin, et naturellement il faisait tout noir. Il est donc sorti, et tout le monde s'est remis à jouer aux cartes. Et au bout d'une demi-heure, je n'invente rien, je vous jure qu'on n'invente pas ces choses-là, on entend frapper à la porte. On se demande, un peu inquiets, qui ça peut bien être à cette heure, on va ouvrir, et on voit le charmant petit monsieur, trempé jusqu'aux os, qui dit très poliment, très calmement : « Je m'excuse beaucoup, mais je ne trouve pas la porte ». C'est là qu'intervient l'imagination du spectateur. Moi qui connaissais le jardin, je me suis amusé à refaire mentalement son trajet. Par où diable était-il passé ? Il s'était cogné au poulailler (et je me souvenais, en effet, d'avoir entendu un petit bruit de ce côté-là, auquel je n'avais pas prêté attention sur le moment...), il avait dû essayer de sortir par la réserve de bois, etc. J'ai sans doute imaginé cette sortie et ce tour de propriété beaucoup plus drôles qu'ils ne l'ont été en réalité, mais connaissant tous les pièges qu'il avait dû affronter, tout à coup je me suis raconté une histoire formidable, et chaque fois que je repense à cela, je ris toujours en me demandant ce que le petit monsieur a bien pu faire pendant cette demi-heure. Comme en plus, à côté, il y avait des vaches, c'est une histoire qui prend vraiment pour moi des proportions fantastiques, alors que peut-être, il ne s'est rien passé. J'ai gardé en tout cas de cette soirée l'idée d'une **construction comique** absolument neuve, alors que beaucoup de gens qui étaient dans la pièce n'avaient fait attention à rien, et trouvaient cela tout naturel. Pour répondre à votre question, je crois que cet exemple montre bien comment l'imagination vient au secours de l'observation.

**Cahiers** « Playtime » est ainsi plein de gens qui disparaissent pendant une demi-heure, et le spectateur, comme vous, s'interroge sur cette absence, et doit imaginer...

**Tati** C'est tout le temps comme ça, dans la vie. Quelqu'un arrive, range sa voiture, disparaît, vous l'oubliez, il reparaît une heure après, etc. Il était intéressant de baser toute une construction là-dessus, en tenant compte de ces schémas naturels. Il est évident, encore une fois, que cela demande une toute autre forme d'attention de la part du spectateur. En fait, c'est une idée qui me poursuit depuis mes tout débuts, même avant « Jour de fête », dans mes courts métrages.Ce n'est pas pour faire du neuf à tout prix, je ne tiens pas absolument à repeindre la boutique, mais c'est une idée importante, à laquelle je tiens beaucoup. J'ai l'air de défendre systématiquement ce que je fais, ce n'est pas par prétention, pas du tout, mais je me méfierais beaucoup d'un cinéaste qui n'aimerait pas son film (ou d'un peintre qui n'aimerait pas sa toile). C'est le fait d'aimer votre film qui vous pousse à travailler, même si les autres n'ont pas envie de le regarder. Un peintre aussi doit aimer sa toile, même si les autres ne l'accrochent pas dans leur salon. Et les Impressionnistes, vous le savez bien, ne se sont pas vendus tout de suite... Pour moi, lorsque je considère mes films, ma trajectoire est très simple, je me suis égaré un petit peu dans « Mon Oncle », et je suis revenu ici à ce que j'aimais vraiment. « Playtime » est beaucoup plus proche des « Vacances » que de « Mon Oncle ». Je me sens plus chez moi en tournant « Playtime » qu'en tournant « Mon Oncle ».

Dans « Mon Oncle », en plus, j'avais un peu peur de la couleur, j'ai trop poussé les tons, la maison d'Arpel est trop désagréable. Bien sûr, ça existe, les graviers roses, mais ce n'était peut-être pas une raison suffisante pour en mettre. Cela dit, il était faux de dire, là aussi, que je prenais partie contre l'architecture moderne. C'est uniquement parce que Arpel voulait épater les gens avec des allées en S et des poissons-jets d'eau qu'il a rendu cette maison inhabitable. Si on avait donné la même maison à des gens plus simples et plus intelligents, tout aurait été différent.

Je ne suis pas une lumière, mais je ne vois pas comment je pourrais dire à un architecte : « Surtout ne me faites pas une école où le soleil puisse entrer. Faites-moi une école bien dégueulasse, avec des petites fenêtres minables, en vieux bois, peintes en marron, que ce soit bien triste, comme autrefois, et que les écoliers aient tous des tabliers noirs ! » Et ça sera très beau, et tout le monde dira « Bravo, c'est merveilleux ! ». Ou alors : « Surtout ne construisez jamais un nouvel hôpital, parce que ça avait un charme fou... vous comprenez, on se passait la cuvette, le type crachait à côté, on repassait la même cuvette pour qu'il recrache... » Je suis très loin de ces choses-là. Prenez Dubuisson, il habite au dernier étage de l'immeuble qu'il a construit, au Pont de Neuilly. Le soir, de sa terrasse, il voit tout Paris illuminé, je ne vois vraiment pas pourquoi il s'enfermerait dans une cave. Mon propos n'est pas de critiquer cela, mais d'apporter un peu d'humour. On a l'impression que les gens sont pris par ce décor, qu'ils n'ont pas su s'adapter, et qu'ils sont devenus méchants parce qu'on leur a donné une voiture ! Le problème, c'est plutôt que ce qui se fait, c'est bien pour les premiers de la classe, alors que dans une classe, il y a quarante élèves. J'ai dîné l'autre soir avec deux des ingénieurs qui fabriquent le « Concorde ». Eux, ils ont une existence formidable, ils dépassent la vitesse du son deux fois, ils ne savent pas s'ils ne vont pas la dépasser quatre fois... Un obus de 75 ne pourra jamais être tiré sur le « Concorde », parce que le « Concorde » va plus vite qu'un obus de 75 ! Mais les autres ? Celui qui se sert d'un frigidaire, ça l'amuse pendant une semaine, et si l'on sort un nouveau frigidaire où l'on a changé seulement la poignée, il prendra ce nouveau frigidaire, où la seule différence sera qu'il faut pousser pour ouvrir au lieu de tirer, ou le contraire...

Avec les voitures c'est la même chose, on en fait sans changements de vitesse, alors que la joie du bon conducteur, c'est de rester juste le nombre de secondes qu'il faut en première et brrr... brrr, vrrroum, de passer en deuxième, c'est ça qui est bien. Alors, qu'est-ce qui se passe ? En Amérique, les types s'ennuient dans leur voiture, et le comble du snobisme, c'est de partir à la recherche des 4 CV, pour avoir à nouveau à changer de vitesse. Ils essayent, à nouveau, de **participer** un petit peu à ce qu'ils font.

Avec « Playtime », c'est exactement cela que je voulais, faire participer un peu plus les gens, les laisser changer de vitesse eux-mêmes, ne pas leur mâcher le travail. Tous les risques que j'ai pris ont été dans ce sens. S'il faut toujours mettre les points sur les i, ce n'est même plus la peine de vivre, on est dans le gros du bataillon...

**Cahiers** Le tableau que nous voyons là, au mur, semble indiquer qu'avant le tournage, vous avez un instant hésité sur le format à employer. Or, « Playtime » est un film que l'on imagine très mal en Scope, par exemple...

**Tati** Oui, au début, j'ai hésité, j'ai fait des recherches sur tous les formats, et celui que vous voyez, en définitive, n'est même pas un vrai 70 mm. C'est-à-dire que j'ai triché, que j'ai rogné un peu à gauche et à droite de l'image en mettant de part et d'autre une petite bande de négatif. Ainsi je me suis un peu rapproché du format VistaVision, l'écran est un peu plus carré qu'il ne l'est réellement en 70 mm.

Ce sont des questions qui n'ont pas l'air de toucher les gens d'ici, mais les Américains, eux, sont stupéfaits par la qualité du 70 mm obtenue. C'est tout simplement parce que le budget considérable qui chez eux est dévolu aux acteurs, dans les super-productions, ici a été entièrement consacré à la technique.

**Cahiers** On a l'impression, dans le film, que tous les partis pris s'enchaînent, avec une grande cohérence, l'un entraînant l'autre, écran large, couleur presque monochrome dans la première partie, plans fixes, etc.

**Tati** Au début du film, j'ai voulu que le décor soit assez froid, qu'on s'en sente un peu prisonnier, qu'on s'y adapte mal. Vous parlez de la photo. La photo, qu'est-ce que c'est, pour un opérateur, en couleur ? C'est filmer les couleurs que vous avez choisies. Si vous lui donner à filmer un salon avec

des chaises mauves et des tentures violettes, il sera bien obligé de filmer ces tentures violettes. La qualité de la photo, c'est la qualité des tons employés pour réussir un décor. Je n'ai pas voulu que les spectateurs soient pris et gênés par la couleur. Avant de commencer le film, j'ai fait des tests. J'ai fait tirer une grande photo en noir et blanc d'Orly, je l'ai montrée à différentes personnes qui connaissent bien l'aérogare et je leur ai demandé de colorer la photo, de mémoire. Je me suis livré à cette expérience avec une dizaine de personnes, et pas une, **pas une** n'a mis la même couleur sur les murs, les fauteuils, etc. C'est à partir de là que j'ai décidé que la couleur ne devait surtout pas distraire l'attention, la détourner des personnages. Si vous voulez bien voir un personnage dans un bureau, il faut que ce soit lui l'élément coloré, et non le décor. S'il y a plusieurs personnages et si tous portent des cravates, il faut mettre la cravate rouge à celui que vous voulez faire remarquer entre tous. Si votre personnage principal porte une cravate noire et qu'un figurant passe à côté de lui avec une cravate rouge, c'est lui que l'on remarquera, et votre effet sera raté. La couleur n'est pas décorative, pour moi, elle est un élément primordial du **récit.** Si la couleur est plus difficile à dominer que le noir et blanc, c'est uniquement en raison de son côté essentiellement distractif. Tout ce que je me suis permis, c'est de mettre par exemple un sens interdit rouge, parce que s'il est noir, personne n'y croit. De même, un passage à niveau, c'est rouge et blanc, il n'y a rien d'autre à faire. Et les autobus sont verts, les drapeaux, bleu blanc rouge. Ce qui est coloré, dans mon film, c'est ce qui est **certain.** Si je reprends l'idée de mon petit test et que je demande de colorer un sens interdit, là **tout le monde** mettra du rouge. C'est ce qui m'a guidé.

Ainsi, on suit plus facilement l'action, et la couleur ne gêne plus, elle est au contraire un apport extraordinaire, sur lequel on peut compter. Je n'énonce pas de principe général, en ce moment, je ne fais pas un cours sur la couleur. Si on veut montrer, par exemple, qu'une dame s'est installée dans le mauvais goût, on peut au contraire s'en donner à cœur joie dans le bariolage.

**Cahiers** Même dans ce cas, vous refusez la facilité. Tout porte à croire que l'intérieur du camarade de régiment d'Hulot est de mauvais goût. Mais il faut le deviner : vous restez à l'extérieur.

**Tati** Là, c'est à cause d'une petite difficulté : l' « employé marcheur » qu'Hulot a poursuivi durant toute la première partie habite l'appartement mitoyen. Je devais simplifier extrêmement le décor afin qu'à peu de choses près on ait l'impression que c'est le même appartement. Il fallait donc éviter toute excentricité. Telle quelle, cette soirée devant la télévision, pour moi c'est la soirée la plus gâchée et la plus mal élevée du monde. Les gens boivent en cachette, se grattent le nez pendant qu'on ne les regarde pas, etc. Comme le plan est tourné de manière qu'on ne voie pas la cloison mitoyenne, les gens qui passent dans la rue auraient pu s'arrêter et dire : « Mais qu'est-ce que c'est que cette soirée ? » J'aurais peut-être dû faire cela, d'ailleurs, faire intervenir un passant.

**Cahiers** Ce n'est pas notre avis : l'extraordinaire de cette scène vient en grande part du fait que ces gens vivent pratiquement dans la rue, et que justement, personne ne semble les voir.

**Tati** Pour moi, il y a là une longueur. C'est une des scènes qui seront modifiées dans la nouvelle version.

**Cahiers** Le problème des longueurs est difficile à trancher, il s'agit souvent d'un élément très subjectif. Nous avons vu le film trois fois : il paraît chaque fois plus court.

**Tati** Ecoutez, c'est un fait qu'il y a des redites. Or moi, je les aime bien, ces redites, c'est ce qui m'amuse. J'aime bien qu'un type ne réussisse pas à ouvrir une porte, qu'il recommence, qu'il ne réussisse pas non plus... Le spectateur, lui, n'aime pas cela. Pour le public, le gag de la flèche, à l'entrée du Royal Garden, y est deux fois de trop.

**Cahiers** Là non plus, nous ne le croyons pas. De même pour la démonstration du balai à phares. La seconde fois, il y a toutes les étapes de la démonstration, et ça prend d'autant plus de poids qu'Hulot, précisément, regarde ailleurs.

**Tati** Vous apportez de l'eau à mon moulin, et vous me faites un plaisir fou en disant cela, car vous avez vraiment vu ce que j'essayais de faire. Mais, franchement, vous êtes bien les seuls à être sensibles à des choses comme ça. Vous n'êtes pas très nombreux à connaître et à aimer le cinéma, comme le connaissait et l'aimait Bazin. Il se trouve que dans des cas comme ça, malheureusement, on ne cherche pas à comprendre les raisons qui m'ont poussé à choisir cette construction, au contraire, on est très féroce et très méchant avec moi, on dit que je répète plusieurs fois les mêmes gags parce que je n'ai pas beaucoup d'idées, et que je les exploite jusqu'à la corde. Mais je ne veux pas me défendre à tout prix, et je trouve tout de même qu'il y a des redites qui, elles, n'apportent rien : par exemple, l'auréole de néon au-dessus de la tête du curé, il aurait certainement suffi de la montrer une fois. Ici, je me suis vraiment abandonné à un péché mignon. C'est la même chose avec l'ouvrier qui se sert de son tuyau pour voler l'apéritif.

**Cahiers** Non, c'est très bien aussi. On sent qu'il s'agit d'une habitude..

**Tati** Eh bien ! vous allez m'attraper quand vous verrez la nouvelle version !



« Mon Oncle »


Suze



« Jour de fête » de Jacques Tati.

Mais je n'y peux rien, ce sont les distributeurs qui commandent, qu'est-ce que vous voulez, je n'ai pas les moyens de me payer « Playtime » à moi tout seul. Cela dit, il ne faut pas avoir peur, j'ai toujours été obligé de couper mes films. Mais je conserve toujours le négatif, et dans quelque temps je ressortirai la version intégrale de « Mon Oncle », qui, croyez-moi, est dix fois supérieure à celle que vous avez vue. Là, les longueurs étaient vraiment nécessaires, et je crois bien, sans paradoxe, que le film était plus long sans elles ! On m'avait fait couper les scènes où le gosse s'ennuyait dans la villa d'Arpel. Il passait trois fois à vélo sur la terrasse, on me l'a fait couper deux fois. D'accord, mais à ce moment-là, il ne s'ennuie plus ! En supprimant un effet de contraste, on supprime du même coup l'intérêt de toute une scène.

J'avais aussi la montée d'Hulot, dans sa maison de trois étages, la nuit. On m'a dit : « Vous recommencez. » Mais c'était différent, parce que j'utilisais le même principe, la nuit que le jour, avec cette différence qu'il faisait marcher la minuterie. Il appuyait sur le bouton qui éclairait le premier étage, arrivé au premier il appuyait sur le bouton qui éclairait le second, mais le premier s'éteignait (puisque tout était séparé dans cette maison). Et au bout du compte, on voyait l'immeuble dans le noir, et on retrouvait Hulot tout en bas parce que la minuterie ne lui avait pas laissé le temps d'atteindre son étage.

On m'a fait aussi couper « Les Vacances de M. Hulot », mais là c'est tragique parce que le producteur a eu l'heureuse idée de jeter les négatifs, donc il n'est pas question que je rétablisse une version complète. Il y avait là des choses qui vous auraient plu, j'en suis sûr. Dans la scène du cimetière, on voit le gag de la couronne, mais ce n'est pas suffisant. Après, ils allaient tous au café boire un verre, et le lendemain, on retrouvait les quatre copains de l'enterrement sur la plage. On sentait vraiment qu'ils avaient eu besoin d'Hulot pour que l'enterrement se termine de façon agréable. Il y en avait un qui était encore en deuil, tout en noir, sur la plage !

Il faut se battre à chaque fois, et à mon âge ça devient très fatigant. Autre chose : j'avais voulu faire « Les Vacances » en couleur, mais le producteur n'avait pas les moyens suffisants. Je l'ai beaucoup regretté. Mon idée était de montrer, au début du film, tous les types avec la peau blanche. Et plus les vacances avançaient, plus ils bronzaient. Mais il y en avait qui bronzaient mal, d'autres qui devenaient rouges, etc. Là, apport de la couleur. Et tout à coup, on voyait un nouvel arrivant, tout blanc. Il y avait là, je crois, des rapports intéressants à trouver.

Vous saviez que « Jour de fête » a été tourné entièrement en couleur ? Vous ne voyez actuellement que le contretype noir et blanc d'un film en couleur.

**Cahiers** Pour certains cinéastes, la couleur est un élément de décoration, pour vous, tous les exemples que vous donnez montrent bien qu'il s'agit d'un élément de **signalisation.** C'est comme ça dans « Playtime » : qu'on pense aux rosettes de la Légion d'honneur sur les portraits des « personnages » importants. C'est aussi un signe de **ralliement** : les touristes qui se retrouvent grâce à la couleur de leurs prospectus...

**Tati** Actuellement, je refais des mixages à cause des coupures qu'on m'a demandées, et je travaille sur des bobines en noir et blanc. Et bien, **il n'y a plus de film du tout,** ça ne veut plus rien dire, ce n'est plus rien. « Playtime », en noir et blanc, c'est impensable : on se demande tout le temps ce qui arrive, on ne voit pas les boutons s'allumer, on ne voit pas les rosettes de la Légion d'honneur, on ne reconnaît plus l'employé marcheur parce qu'il est perdu dans la masse. la scène du drugstore, qui tient par la lumière verte du néon, ne veut plus rien dire, etc.

**Cahiers** Il y a un autre élément, qui est aussi important et aussi signifiant que la couleur, et dont nous voudrions bien que vous nous parliez un peu, c'est le son, avec ce jeu extraordinaire entre phrases audibles et phrases inaudibles...

**Tati** La plupart du temps, on entend des bribes de phrases stéréotypées, comme « Vendeur ! » ou « Réservation pour deux... », « Est-ce que vous avez la carte ? », « Court-circuit » (quand il y a un court-circuit !), on entend des noms « Madame Devancier ! » (on ne sait pas pourquoi elle s'appelle madame Devancier !), puis « Table 24, bordure de piste », « Ah ! L'attraction ! »...

Là aussi je me fais houspiller, on me dit qu'on n'entend rien. Alors, s'il ne faut pas de redites, s'il faut qu'on entende tout, s'il faut je ne sais trop quoi encore, ce n'est pas « Playtime » que je devais faire, mais un court métrage, et toute le monde aurait été content.

**Cahiers** Est-ce que vous aviez imaginé que le tournage du film serait si long, qu'il s'étendrait sur des années ?

**Tati** Ce n'est pas le tournage proprement dit qui a été long, ce qui a tout décalé, ça a été la construction du décor. Au début, nous devions tourner dans un décor naturel. Je pensais qu'il devait y avoir assez de constructions modernes pour tourner « Playtime », mais petit à petit nous nous sommes rendu compte, en demandant les autorisations de tournage, qu'on pouvait bien (en payant très cher) aller à Orly pour tourner quelques plans, mais qu'il n'était nullement question d'y tourner toute une séquence, car on ne peut pas arrêter le trafic aérien pendant des semaines sous prétexte que Tati a décidé de faire un film. Donc, impossibilité de tourner à Orly. Après, on s'est dit : « On va aller chez B.P. pour tourner le labyrinthe-bureaux, c'est ultramoderne, ça conviendra parfaitement », et le même problème s'est reposé. Même chose pour le super-marché, pour tout, il était impossible d'interrompre ainsi le travail et la vie des gens. Alors nous avons été paniqués, parce que nous avions l'argent pour tourner le film, mais pas d'endroit pour le tourner, et nous nous sommes rabattus sur ce fameux décor à Joinville. Nous avons obtenu l'autorisation de la ville de Paris, et il s'est passé ce qui se passe, à une autre échelle, avec les architectes et les décorateurs, quand vous construisez un appartement. « Ce n'est rien, il y a deux couches à passer et c'est fini... », et vous êtes embarqués pour des mois.

Il a donc fallu niveler le terrain, faire venir des bulldozers, et de fil en aiguille on a purement et simplement construit une ville : tout le dépassement est venu du décor, car je tourne presque aussi vite qu'un autre... Ensuite, il y a eu des interruptions, à cause de difficultés financières, des arrêts d'un mois, de deux mois : l'histoire de « Playtime », c'est cela. Ce qui m'a fait de la peine, c'est qu'on est venu du monde entier pour voir ce décor, les Russes, les Allemands, les Américains : seuls les Parisiens ne sont pas venus. Les jeunes auraient pu venir tourner là, il y avait tout ce qu'il fallait, le tout-à-l'égout, les feux rouges, et comme les buildings étaient montés sur roulettes, on pouvait changer le décor à volonté. Ce qui a été catastrophique, c'est qu'on ne pouvait pas commencer avant que tout soit terminé, à cause du principe même du plan d'ensemble. Je ne pouvais pas me promener là-dedans en faisant quelques gros plans. Et tout est en verre, on voit **à la fois** l'intérieur et l'extérieur, à la fois les gens qui marchent dans les immeubles et les voitures qui passent dans la rue, c'était réellement inextricable.

Il y a des journalistes qui viennent me demander combien cela a coûté. Je trouve ça très mal élevé. Quand on vous invite à dîner, la maîtresse de maison ne vous dit pas : « Tenez, asseyez-vous sur cette chaise que mon mari a achetée l'an dernier pour 40 000 anciens francs, voulez-vous encore un peu de tarte ? Elle vient du meilleur pâtissier, le plus cher de St-Germain-en-Laye... » Je ne vois pas l'intérêt de ça, « Playtime » a coûté ce qu'il a coûté, les spectateurs n'ont rien à voir là-dedans. C'est toujours la même chose, on n'intéresse les gens que si on a des problèmes : « Vous avez hypothéqué votre maison, comment ça c'est passé ? Est-ce que votre femme va vous suivre, est-ce qu'elle va divorcer ? » On entre là dans des détails qui ne devraient intéresser personne. Tout ce que je puis dire, c'est que je suis content d'avoir fait « Playtime »,

même si quelques personnes me font la tête à cause de cela.

**Cahiers** Vous parlez tout le temps de votre film en termes de comique. Or la fin, pour ne parler que d'elle, dégage une grande tristesse.

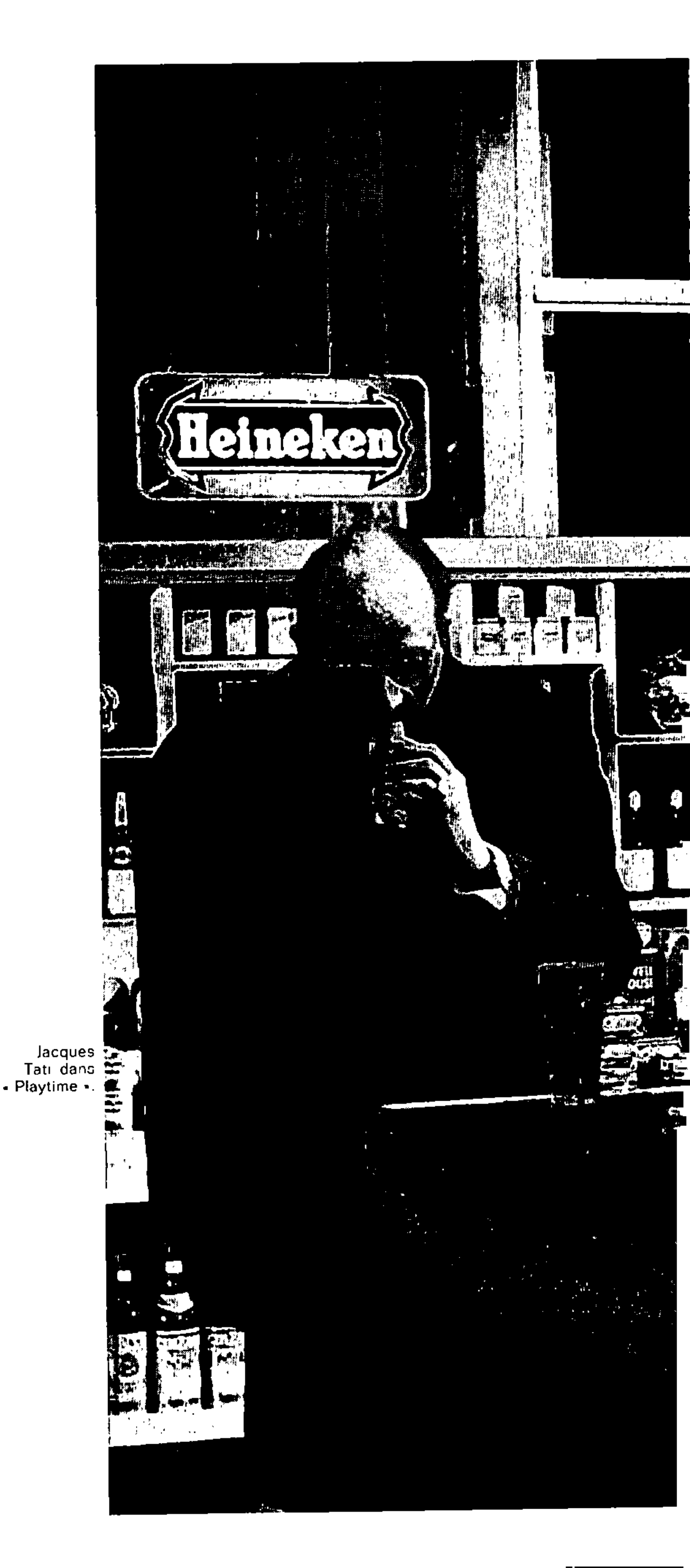
**Tati** J'avais un grand-père, qui était russe, et je lui ressemble beaucoup. Cette tristesse dont vous parlez, c'est un peu mon côté slave, ce fait étrange d'être satisfait par les mauvaises nouvelles, parce qu'on a aussi besoin de mauvaises nouvelles. Mais cette tristesse ne manque pas, il me semble, d'une forme de générosité, de chaleur, dans le manège final, par exemple...

Je reviens sur ce que j'ai dit tout à l'heure, les gens n'observent pas assez. Je ne vais pas vous faire un cours sur l'observation, mais quand on observe, tout devient différent. Tout doit être prétexte à curiosité, une feuille d'arbre, une poignée de porte... La poignée de porte du Royal Garden est là pour vous faire rire de votre propre poignée de porte. Je me promène beaucoup, tout seul, et je regarde. Un endroit que j'adore, c'est le bureau de tabacs en face des laboratoires L.T.C., à Saint-Cloud. On sent bien que tous les types à casquette qui sont là n'ont pas besoin de se téléphoner pour se dire ce qu'ils ont à se dire. « Tu prépares ma 4, hein, parce que sans quoi... » « Ouais, ouais... ». On entend là un dialogue merveilleux, qui est un vrai dialogue, parce que par exemple, ils ne demandent pas simplement un café avec un cognac, non, ils donnent des raisons : « Ouh, j'ai pas chaud... brrr... », en se frottant les mains, il faut toujours une raison pour prendre un remontant, alors... « comme il fait pas chaud, donne-moi donc un p'tit cognac » ! Tout de suite après (je l'ai vu) un autre type arrive : « Oh là là, j'suis crevé, quel boulot, en nage mon vieux, donne-moi un café, puis tiens... un p'tit cognac, parce que là... » Ça marche aussi bien sur le froid que le chaud ! Je crois fermement à ce genre de dialogue populaire, je vais aux matches de foot, partout où il y a du monde, et j'écoute.

**Cahiers** Que pensez-vous des réactions suscitées par « Playtime » ?

**Tati** Elles ont été très variables, et très opposées. Mais je me sens assez seul. Vous, vous êtes jeunes, vous pouvez parler entre vous, mais moi ? Truffaut m'a écrit une lettre qui m'a beaucoup touché, où il dit — ce n'est pas méchant —, il dit : « Avec qui Tati va parler de son film ? » C'est vrai, avec qui je vais parler de mon film, avec quel cinéaste ? Il y a bien Fellini, qui est un vieil ami, mais il est loin, il est à Rome, alors ? Quant à l'Etat il ne prend pas le cinéma très au sérieux, il le considère comme un art mineur, il a peut-être raison, seulement, puisque j'ai commencé, je continue. Et je suis un peu trop vieux pour me mettre à apprendre la sculpture.

(Propos recueillis au magnétophone.)




Jacques Tati dans « Playtime ».





*Les*
*clés du champ*
*hommages*



## LE CARREFOUR TATI

PAR JEAN-ANDRE FIESCHI

**1. Système de notation.** La lecture du script de « Playtime » est l'une des plus harassantes et des plus fascinantes qui soient. La rage de précision qui hante Tati et le pousse, déjà, à tout inscrire sur le papier, donna naissance à un volume de cinq cents pages, réservé aux techniciens et dont on peut extraire, à titre d'exemple, et comme au hasard, le nº 269, dans la scène du « Royal Garden ». Notons d'emblée que ce numéro est loin d'être le plus complexe. « Plan demi-ensemble de la salle. Appareil sur l'estrade, axé vers la piste de danse.

Nous raccordons dans le mouvement du gérant qui, en contrebas de l'estrade, s'arrête pour regarder les danseurs.

Avec lui, nous voyons l'Américain, homme d'affaires comblé, évoluer en direction de la partie la plus décorée du Royal.

En effet, si les côtés de ce décor botanique et très moderne sont peints sur les murs en trompe-l'œil, la partie centrale en plantes naturelles a été composée de façon à faire suite à la peinture murale et à permettre le passage au service et la visibilité aux clients.

Le gérant repart et, longeant la piste, suit à quelque distance l'Américain dans ses déplacements.

L'appareil avance avec lui en travelling avant.

Le gérant est fier de voir qu'un homme aussi important que M. Schulz s'amuse comme un collégien, et que les couronnes qui se sont multipliées sur les décolletés et les vestons n'ont pas l'air de gêner les danseurs.

Arrivé en bout de piste, le gérant s'arrête à nouveau un instant, le travelling également. Nous voyons le gérant suivre du regard Schulz qui disparaît au milieu des danseurs, en longeant l'orchestre en direction du bandeau décoratif couvert de feuillages qui agrémente l'entrée de l'office côté baie vitrée.

Puis, le gérant repart et disparait à son tour dans l'entrée de l'office, mais côté estrade.

Il est remplacé dans le champ par le couple de la jeune étrangère et Hulot, et par une jeune twisteuse qui découvre en ce dernier l'ami de son père qui, le soir-même, était venu leur rendre visite.

Elle a un petit signe complice à son égard, suivi d'un « papa » inaudible, mais que l'on devine par le mouvement de ses lèvres et qu'elle souligne d'un « chut » en mettant son index devant sa bouche.

Hulot, en lui répondant, reconnaît difficilement, en cette affriolante twisteuse, la jeune fille qui semblait si réservée dans sa tenue et si bien attentionnée à l'égard de ses parents.

Loin de lui donner des complexes, les pas très compliqués qu'exécute cette jeune danseuse encouragent plutôt Hulot dans les siens.

Il disparait avec sa partenaire dans la direction prise par Schulz, etc... »

Il est clair que la masse d'informations ici fournie, à la fois sur les personnages, leur psychologie, leurs mimiques, leurs déplacements, et sur le décor où ils évoluent, atteint un point-limite dans cette ingrate forme de littérature qu'est un script. Mais là n'est pas l'important : ces informations, données une à une, se retrouveront **globalement** sur l'écran, au sein du même espace. Sans qu'il soit besoin, pour l'instant, d'insister, on voit comment le système d'écriture laisse déjà présager les difficultés de lecture. Nous y reviendrons.

**2. Tativille.** L'épuisante genèse du film, dont la presse, ces dernières années, a été le témoin plus ou moins bienveillant, est riche d'enseignements tout autres qu'anecdotiques. Et les chiffres cités, pour impressionnants qu'ils soient (50 000 mètres cubes de béton, 4 000 mètres carrés de plastique, 3 200 mètres carrés de charpente, 1 200 mètres carrés de glaces, un studio de 15 000 mètres carrés d'étendue...) témoignent de tout autre chose que du goût du colossal, fort à la mode. Comment ne pas voir plutôt que Tati, au lieu de copier le monde, l'a **inventé** de toutes pièces ? Non à la fastueuse et outrecuidante manière des Américains d'aujourd'hui (« Cléopâtre », ici, serait bien piètre référence), mais bien comme le cinéma n'avait plus pu ou su le faire depuis son Age d'or. Si références il y a, c'est vers les fabuleux plateaux d' « Intolérance » ou de « L'Aurore », ou vers le Monte-Carlo reconstruit par Stroheim sur la côte californienne qu'il faut les chercher. A ce dernier aussi, on reprochait alors sa folie du détail, et l'idée insensée d'avoir fait installer, dans le hall de son Casino, **des sonnettes qui fonctionnaient vraiment.**



« Playtime » : Tati/Hulot.

On pourrait citer, plus justement encore, peut-être, le Sternberg d' « Anatahan » : rien dans ce film, on s'en souvient, qui ne provienne de l'intention la plus délibérée de l'auteur de tout maitriser, de tout contrôler. Ici, comme chez Tati, il semble que **rien** ne pré-existait **au film**, à la construction abstraite du film. Sinon, dans les deux cas, un élément de base, **ancrage** « réaliste » nécessaire des plus folles, des plus rigoureuses variations formelles : l'histoire « vraie » des prisonniers de l'île, racontée par l'un des survivants, chez Sternberg, et ce qu'il faut bien nommer, de façon fort décevante, les « facultés d'observation » chez Tati (cf. § 7).

Au départ de l'édifice (la Ville, le Film) il y a la **table rase** la plus radicale qu'il soit loisible d'imaginer. Page blanche, toile blanche cessent d'être des métaphores commodes, mais fausses : des bulldozers nivellent un immense terrain vague, l'épurant de tout brin d'herbe parasite. Le cinéaste apparaît d'abord comme un architecte, et parmi les plus audacieux (aussi téméraire que Gaudi, aussi pur que Lloyd Wright). Il construit bribe par bribe, panneau par panneau, une fantastique métropole bleutée, de verre et d'acier, qu'il peuplera ensuite en chorégraphe, tel le dieu danseur de Nietzsche.

On sait que cette mise en place, ou mise en scène, demandera des mois d'activité. Il ne suffit pas que la ville soit belle, il faut qu'elle fonctionne, qu'elle soit **habitable** (feux rouges, ascenseurs, chauffage, néons, etc.) : pour peupler ce vaste échiquier aux parcours logiques et mystérieux, Tati se montrera plus stratège que DeMille, plus chorégraphe que Berkeley. Les mécanismes spatio-temporels mis en place s'enchaineront en une mécanique audio-visuelle parmi les plus complexes que le cinéma ait explorées jusqu'à aujourd'hui (cf. § 4).

**3. Le Voyage.** Le va-et-vient, l'aller-retour, sont sans doute les figures génériques de la poétique développée par Tati depuis son premier film. Le premier plan des « Vacances de Monsieur Hulot » en est peut-être la clef métaphorique la plus évidente : un plan fixe de la plage vide, seulement hanté par le mouvement régulier de conquête et de retrait des vagues. Va-et-vient merveilleusement cristallisé — incarné — par l'idée de **vacance**, idée-force commune aux quatre tatifilms. Un lieu vide (village, plage, ville) s'emplit progressivement, comme le ferait un récipient, avant de se vider à nouveau, **symétriquement** par rapport à un axe central de sur-peuplement. D'où quelques figures dérivées, essentielles au fonctionnement plastique et émotionnel de la figure-mère : cycle, répétition, récurrence, etc. (vecteurs temporels greffés et issus du vecteur spatial).

« Playtime », comme « Hulot » dont il constitue l'admirable développement, est ainsi le lieu où se déploie un aller-retour fondamental (arrivée des touristes dans la ville-départ), aller-retour lui-même fractionné en une série de formes-gigognes où la structure d'ensemble se complique et se répète à la fois (aérogare, magasin, restaurant, drugstore). Cette complication, source de multiples beautés formelles, est la conséquence d'une magnifique idée, à vrai dire fort ancienne dans la pensée de Tati.

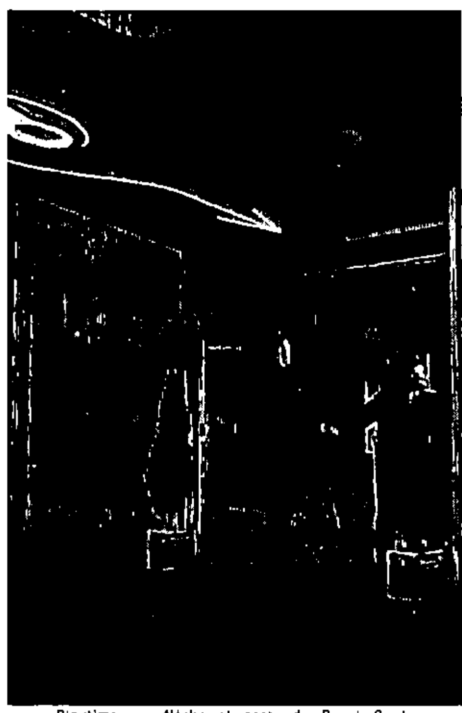
**4. Mort du personnage.** « Je voudrais arriver à faire un film, je ne le cache pas, sans le personnage d'Hulot... » (J.T., entretien avec André Bazin et François Truffaut, « Cahiers », n° 83, mai 1958).

On aura lu, d'autre part, dans l'entretien qui précède, les raisons fort pertinentes, d'ordre presque historique, que Tati donne à la quasi-disparition de son personnage favori. Cette disparition a pour premier effet, non négligeable, d'**inverser** les rapports posés dans « Les Vacances de Monsieur Hulot ». Il ne s'agit plus du rapport personnel, mythologique, d'Hulot au monde, mais du rapport du monde à Hulot ou, pour être plus exact, à une infinité d'Hulot. Ce n'est pourtant pas la suspecte mise à nu de quelque message humaniste qui nous requiert ici (du type « l'homme écrasé par son entourage et l'automatisme de la vie moderne ») mais bien la force poétique, fantastique presque, issue de cette démultiplication. Il y avait, dans « Les Vacances... », un pathétique à la limite de l'insoutenable né de brusques plongées ou digressions dans une sorte d'Absence, paradoxalement proche — et combien en avance sur elles — de celles des « Bonnes Femmes », « Muriel », ou « Les Carabiniers » (qu'on se souvienne des fondus au noir, des « transitions », ou d'épisodes marginaux comme celui de l'enfant à la glace).

Il se trouve que, dans « Playtime », cette multiplication de personnages, loin de disperser l'émotion, l'accroît. Le réseau de relais, disparitions, réapparitions, déplacements, qui conduit le film, est générateur d'un pathétique essentiellement neuf qui fait de Tati, autant que le continuateur ou rénovateur inspiré de Sennett, Keaton, ou Laurel et Hardy, le **créateur** d'un genre « comique » (?) inédit : aussi radicalement éloigné du comique traditionnel (même prestigieux) que Bresson, maintes fois évoqué à son sujet, peut l'être d'une dramaturgie à la Griffith. Ce n'est plus le gag, ou le plan, qui est drôle, ou émouvant, mais la seule et souveraine structure, non plus les éléments mis en présence mais le fil invisible et multiprésent qui les unit.

**5. Logique des partis pris.** L'histoire du cinéma moderne, depuis Welles et le Renoir de « La Règle du jeu », pourrait être celle de ses partis pris. Le critère de réussite réside alors, moins que dans ces partis pris eux-mêmes, dans le procès de cohérence interne qui fait, dans « Citizen Kane », s'accorder contre-plongées et profondeur de champ, chez Rossellini, behaviourisme et refus du montage classique, ou, dans « Rope », prise de vues continue et tension du jeu dramatique.

Or jamais, peut-être, série de partis pris aussi exclusifs, aussi totalitaires, n'aura été alignée, autant que dans « Playtime ». S'il est hasardeux d'esquisser leur hiérarchie, et d'analyser lequel procède de l'autre, il est du moins facile d'en donner une liste sommaire et de montrer la loi d'imbrication qui les commande : écran large-champ large, rareté des mouvements d'appareil - quasi-monochromie (première partie du moins), multiplication de personnages - multiplication d'actions parallèles, fractionnement en larges et rares séquences - réduction maximale



« Playtime » : flèche et porte du Royal Garden

de l'anecdote, dispersion du dialogue en unités non ou peu signifiantes, etc. Bon nombre de ces partis pris s'inscrivent radicalement (semblent s'inscrire) contre la nature exclusivement spectaculaire du 70 mm : il va sans dire, au contraire, que ce format est pour la première fois exploré en fonction de ses ressources et possibilités **réelles.** Pour fastueux qu'il soit, le spectacle cède la place à la profusion surveillée d'une polygraphie à déchiffrer sans relâche, fondée sur l'ordre infini de la **variation.** La cellule comique primordiale, le gag, obéit naturellement à cet ordre, en tirant tous ses pouvoirs. La notion même de gag, du reste, est bousculée, ne devant plus être entendue en fonction du seul pouvoir de faire rire. Est gag, ici, tout ce qui participe de la rencontre, ou du heurt, entre l'idée d'**aléa** (présente en chaque parcours) et celle, toute puissante, de **programmation.** Double idée qui obsède le cinéma moderne, et que Tati conjugue dialectiquement en faisant jouer comme jamais auparavant les virtualités de l'image et du son. Le catalogue exhaustif des gags contenus dans le film est ainsi chose impossible à établir : il deviendrait, par la grâce des ressemblances et des oppositions multiples, la totalité du script lui-même. Le lien qui unit le gag virtuel, en creux, ou par allusion, aux gags esquissés, aux gags développés, aux gags surdéveloppés, à l'intérieur d'un même plan d'abord, d'un plan à un autre ensuite, d'un plan à la séquence, et de la séquence au film entier, établit une chaîne où tout repère ne signifie que par rapport à la trame générale, à la **texture,** et non plus par rapport à une quelconque linéarité du récit, même brisée. Il découle de cette structure, aussi « décevante » qu'elle est riche (décevante à la mesure même de son incroyable richesse, laquelle ne va pas sans quelque obscure frustration) une exigence tout à fait nouvelle vis-à-vis d'un spectateur que le cinéma, d'ordinaire, essaye plutôt de combler par des moyens plus simples et plus éprouvés.

**6. Le rapport au spectateur.** Car le moins paradoxal, dans les réactions suscitées ici et là par « Playtime », n'est point d'entendre communément parler de longueurs, voire d'ennui. De quelles longueurs, de quel ennui pourrait-il s'agir, face à un objet aussi **plein,** sinon de ceux que procure une exubérance si parfaite qu'elle lasserait les sens, qu'elle gâterait le goût ? Sans doute, l'idée que Tati peut se faire de son spectateur est-elle la plus haute qui soit : aussi éloignée d'une passivité post-prandiale que d'une familiarité de table d'hôte (malgré les apparences). Idée naïve, peut-être, à force de hardiesse : il n'est pas certain que le spectateur de « Playtime », au fil de multiples visions, soit censé **tout** voir. On lui demande plutôt de percevoir un certain nombre de rapports, d'en comprendre la logique, de s'en imprégner jusqu'au point où l'appréhension du détail agit plus comme **preuve** du fonctionnement de l'ensemble que comme élément de pittoresque. L'œuvre existe pour le seul présent de sa vision, mais un présent total, totalitaire. Règle d'immanence absolue, qui est celle de la musique. Aussi bien, c'est en empruntant au vocabulaire musical qu'on parviendrait à la plus juste approximation, à la moins fausse description de l'œuvre, d'un point à l'autre de son trajet (du script à la copie projetée). Qu'on l'éprouve par la simple nomenclature de ces termes jetés comme au hasard : partition, canevas, contrepoint, harmonie, série, échelle, gradation, altération, armature, pause, contretemps, anticipation, fusée, reprise, accentué, coulé, détaché, hauteur, intensité, tessiture, cadence, orchestration, etc. « Playtime » est un film à **écouter** autant qu'à voir, et ceci non seulement eu égard à

sa prodigieuse bande-son, mais surtout dans le sens où Orson Welles, parlant du montage, donc du rythme, disait qu'il se ressent d'abord **à l'oreille.**

Car il est sans doute un peu hâtif d'affirmer que le spectateur soit libre de parcourir son propre espace, d'inventer son propre découpage : une seconde vision affirme au contraire des parcours imposés, quelles que puissent être les velléités d'indépendance, et ce par un incroyablement autoritaire contrôle de tous les signes étalés (cf., à titre d'exemple, ce que dit Tati de la couleur). Ce n'est pas le moindre piège recélé par le film que d'afficher une apparence de chemin des écoliers pour mieux nous conduire sur des sentiers soigneusement balisés.

**7. Le Carrefour Tati.** Développée marginalement, comme à l'écart de tout courant moderne, qu'elle annonçait pourtant avec éclat dans « Les Vacances... », l'œuvre de Tati, provisoirement close en ce film-phare, semble résumer (et dépasser) les recherches les plus avancées du cinéma de ces dernières années, de l'Antonioni de « L'Eclipse » au Skolimowski de « Walkover ». Absente de toute référence explicite, elle les appelle toutes, les convoque toutes pour se mesurer à elles (on pourrait dire aussi bien la musique sérielle, les happenings, Kafka, Beckett, les mobiles...).

Non référentielle, elle l'est pourtant doublement, et surtout, on l'a vu, par rapport au monde, moderne ou autre. S'il fallait une preuve, une seule, mais d'importance, il suffirait de dire que, de ce monde moderne, « Playtime » ignore précisément le facteur le plus voyant, le plus essentiel, le plus omniprésent : l'érotisme.

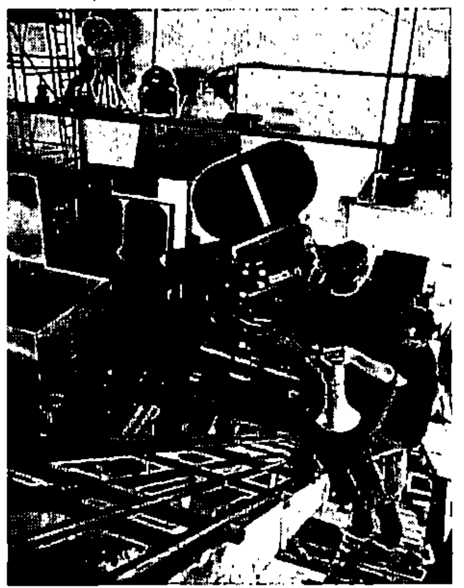
Comment nier, cependant, l'ancrage évoqué plus haut ? Il semble qu'on ne puisse aisément s'en débarrasser, ici, par l'unique recours à l'œuvre miroir de son propre projet. Il serait sot, du reste, de prétendre que Tati soit à l'abri de toute contradiction, ni qu'il ne témoigne d'un penchant « réactionnaire », incarné moins dans la « critique » que dans les formes les plus pernicieuses, donc les plus efficientes, de la **nostalgie** (figurée, notamment, par les deux ou trois reflets des monuments de Paris qui viennent ponctuer, de très affective manière, les moments-clefs de l'itinéraire). D'autant plus que tels coupables attraits participent évidemment de la force d'impact du film.

Mais il semble que la principale — et fondamentale — contradiction se situe à un niveau plus troublant : dans la mesure où il nous est loisible de saisir les procédés d'invention de Tati, par ce qu'en montre le film, et par ce qu'il veut bien nous en livrer lui-même, peut-être est-il possible d'avancer qu'**au départ** Tati est le cinéaste le moins doué d'imagination qui soit (cf. les exemples de l'entretien, tous tributaires **d'observations**). C'est seulement à partir de ces observations, qu'apparait la **forme,** qu'elle se dessine, s'impose. Soit un restaurant. Qu'y a-t-il dans un restaurant ? Des maîtres d'hôtel, des serveurs, des clients. Qu'arrive-t-il si, etc. ? Processus d'hypothèses logiques, le tatifilm se reconstruit ainsi touche par touche, personnage par personnage, geste par geste, jusqu'à ce que l'œuvre vole à la vie son apparence pour aller exister désormais très loin, comme sur une autre planète. Pas d'idées au départ, ou juste une petite idée, des milliers d'idées à l'arrivée, engendrées l'une de l'autre et toutes dérivées de la première, on aura reconnu l'une des lois de l'écriture d'aujourd'hui, où le livre (le tableau, la sonate, le film) s'invente au fur et à mesure de son méticuleux travail, découvrant ses propres lois, secrétant sa propre structure, et éprouve sans cesse sa cohérence interne, gagnée seulement avec le point final. — Jean-André FIESCHI.

## NOTES SUR LA FORME CHEZ TATI

PAR NOEL BURCH

Voici que dix-sept ans après « Les Vacances de Monsieur Hulot », Jacques Tati a réalisé son deuxième chef-d'œuvre, confirmant enfin ce dont beaucoup avaient pu douter après l'échec évident



Tournage de « Playtime ».

de « Mon Oncle », à savoir qu'il est l'un des plus grands créateurs de l'histoire du cinéma.

Revenons en 1952 : pour nous, c'est ce passage des années quarante aux années cinquante qui marque le commencement du cinéma moderne, avec « Le Journal d'un curé de campagne », les premiers courts métrages de Franju, et surtout « Cronaca di un amore » et « Les Vacances de Monsieur Hulot ». Bien entendu, tous ces films, pour peu qu'ils aient suscité au moment de leur sortie un intérêt quelconque, ont fait l'objet de malentendus caractérisés. Mais le plus curieux de tous est celui qui entourait le film de Tati, qui eut, lui, un grand succès commercial dans beaucoup de pays. Cependant l'accueil du public et des critiques, si enthousiaste fût-il, demeura assez perplexe. En général on reliait le film à Mack Sennett et aux grands burlesques, mais en même temps on semblait ressentir une certaine gêne : « ce n'était pas vraiment ça », et on avait beaucoup de mal à définir la véritable originalité de Tati. Or, le plus curieux est qu'à un certain niveau, cette assimilation aux grands burlesques n'était pas fausse ; car, si le comique en tant que tel de Sennett et des autres n'a pratiquement rien à voir avec celui de Tati (là il naissait toujours de situations purement factices, ici il naît presque toujours de **l'observation,** car ce n'est pas à tort que Tati se considère comme un commentateur des mœurs de son temps), il n'est pas moins vrai que les structures profondes de son œuvre, qui en font la véritable grandeur, sont le développement moderne de la « mathématique du gag » des vieux burlesques. Les gags-structures que l'on trouve encastrées dans les films de Keaton, de Langdon et surtout de Laurel et Hardy préfigurent l'organisation formelle de Tati. Mais le génie de Tati consiste à avoir étendu à l'ensemble de son film les principes d'organisation qui ne fonctionnaient qu'au niveau du gag individuel chez Sennett et ses disciples. Chez Tati, un gag peut être amorcé dans une première séquence, complété dans une autre, développé dans une troisième, répété intégralement dans une quatrième, refusé dans une cinquième, etc. Ce n'est là qu'un des moyens par lesquels il atteint à une unité formelle à travers une discontinuité du discours, conquête sans précédent dans le cinéma dit comique. En refusant systématiquement le recours au récit-prétexte (dont ni Langdon, ni Keaton ni même Laurel et Hardy n'ont pu se passer à l'échelle du long métrage), Tati s'oblige à créer une unité et surtout une respiration tout à fait originales.

Par ailleurs, les deux chefs-d'œuvre de Tati se caractérisent par une très subtile discontinuité de tension au sein même de cette continuité de « registre » qui fait que ses films apparaissent si ternes à certaines sensibilités. Outre l'itinéraire discontinu des gags, si complexe et si parfait, le principal facteur « respiratoire » est une alternance entre moments forts et moments faibles, entre passages délibérément pleins, « bidonnants » et d'autres tout aussi délibérément creux, ennuyeux, « plats » au possible. Lorsque, dans « Hulot », l'amie de la jolie fille montre à celle-ci le paysage marin parfaitement vide qui s'offre au regard depuis la fenêtre de sa chambre et qu'elle lui dit : « Parfois il y a des pêcheurs là-bas, mais aujourd'hui on n'en voit pas », on peut certainement parler d'un « bon usage de l'ennui » ; des scènes comme celle-là durent longtemps, elles

visent à créer un sentiment de véritable ennui chez le spectateur, mais ce sentiment est si admirablement « dosé » qu'il joue un rôle spécifiquement rythmique dans l'ensemble du film (on songe entre beaucoup d'autres aux plans de la plage vide avec bruit du restaurant « off », aux interludes avec l'enfant à la glace, au couple qui cherche des coquillages, etc.).
Dans ce même ordre d'idées, il est significatif que beaucoup de spectateurs de « Hulot » et a fortiori, de « Playtime », qui constitue l'aboutissement de tous les principes énoncés dans « Hulot » — se plaignent de ce que les gags ne sont souvent pas drôles. C'est qu'un des autres principes de discontinuité adaptés par Tati consiste en un refus de développer certains gags, en une volonté de les « tronquer » en quelque sorte. Par opposition à la plénitude keatonienne de certaines scènes comme celle du feu d'artifice, « Hulot » déjà contenait de nombreux gags qui tournaient délibérément court, tombaient à plat, soit à force de répétitions littérales, excessives (la guimauve), soit par leur côté « miniature », quasi-invisible (l'eau jetée dans la gouttière). Mais ce principe est mené infiniment plus loin dans « Playtime », composé presque uniquement de gags tronqués ou répétés littéralement ou escamotés ou refusés à la dernière minute, bref de « mauvais » gags (pour nous le seul gag « plein » dans « Playtime » est la porte de verre qui se brise). Cette sorte de douche écossaise trouve son extension rigoureuse dans le refus du gros plan observé déjà dans « Hulot » et qui aboutit dans « Playtime » au parti pris radical que l'on sait. Mais un des points communs entre les deux films est précisément cette dialectique qui oppose, au sein même de cette imagerie « distanciée », des gags qui sont mis en évidence par l'organisation du cadre à d'autres qui, eux, sont escamotés par leur « mauvaise » position dans le cadre ou par le fait que ce cadre est grouillant de monde. Cette opposition n'est qu'esquissée dans « Hulot », mais dans « Playtime » elle fournit la structure fondamentale du film ; celui-ci évolue progressivement depuis le champ vaste mais extrêmement simple du début (hall de Orly), où chaque gag est monté en épingle, jusqu'aux paroxysmes du restaurant où gags et anti-gags se mêlent si étroitement dans des plans grouillants de monde qu'il faudrait une dizaine de visions pour les démêler tous (d'ailleurs, le long passage du restaurant contient en microcosme l'évolution même du film, à partir des champs de la salle presque vide jusqu'au désarroi final). Mais une analyse des structures de « Playtime » est une tâche complexe que nous n'aborderons pas ici. Nous voulions simplement indiquer à quel point l'œuvre de Tati s'inscrit dans les grandes lignes des recherches actuelles (opposition dialectique entre unité formelle et discontinuité de discours, nouvelles fonctions assignées au sujet et au récit, etc.) malgré la position tout à fait à part qu'elle occupe dans le cinéma aujourd'hui.

Noël BURCH.

## D'UN TATI L'AUTRE

PAR PAUL-LOUIS MARTIN

Avant d'aborder un sujet aussi digne de respect et de réflexion que l'œuvre de Jacques Tati, sont à poser les quelques principes qui dirigent ces notes. D'abord, il ne s'agit là que de schémas directeurs pour une analyse ; ensuite ces schémas ne prétendent pas rendre compte des films ou constituer une critique ou un historique, mais simplement indiquer un chemin.
Autre principe : notre analyse se veut uniquement **diachronique.** Seuls nous intéressent ici et nous retiennent, le passage ou plus exactement les rapports entre les éléments successifs qui se substituent les uns aux autres dans les films de Tati. Depuis « Jour de Fête » jusqu'à « Playtime » un certain nombre de signes, formes et rapports de formes sont modifiés dans un sens précis.
A revoir en effet les quatre films de Tati, un fait s'impose : l'itinéraire de



« Playtime » : Tati et Barbara Dennek

Tati est rectiligne. Malgré des erreurs, en général corrigées (celles de « Jour de Fête » dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » et celles de « Mon Oncle » dans « Playtime »), le cinéma de Tati est celui de la Ligne Droite comme celui de Bresson et à l'opposé de Godard ou Renoir qui sont cinéastes de la Dialectique. Pour prendre des exemples nécessairement schématiques : les éléments de « Pierrot le fou » sont exactement à l'opposé des éléments de « Masculin féminin » (romantisme — analyse sociologique, scénario à itinéraire — immobilité citadine, etc.) ; de même « Le Testament du Docteur Cordelier » entretient avec « Le Caporal épinglé » un rapport d'opposition et non de déduction. Au contraire, on pourrait presque dire que « Playtime » se déduit de « Mon Oncle » qui se déduit lui-même des « Vacances ». Déduction ou si l'on préfère succession formelle de signes repris et modifiés dans chaque film. C'est un principe suffisamment vérifié, par différents types d'analyse, pour qu'il puisse être appliqué au cinéma.

**Le personnage interprété par Tati et le monde**

Il est très important que Tati ait joué lui-même dans ses films depuis le début et cette présence évolue selon deux axes. 1) Le personnage tend à devenir **abstrait.** 2) Il est de plus en plus **déconnecté** du monde. Le personnage de Tati se dépouille d'un certain nombre de caractères pour devenir une sorte de forme. Dans « Jour de Fête », Tati interprète François qui parle et agit beaucoup, qui communique avec le monde. Dans les « Vacances de Monsieur Hulot », Hulot (qui sort directement de « Jour de Fête » dans sa voiture anachronique en pleine campagne) ne parle presque plus mais agit beaucoup : ses actions répondent à une situation (comme dans « Jour de Fête ») particulière : les vacances, et sont tout à fait particulières : tennis, ping-pong, cheval. Dans « Mon Oncle », l'action d'Hulot se restreint ou plutôt Hulot se définit par le fait qu'il n'agit pas ou échoue dans ses actions (dans « Les Vacances » il avait encore un potentiel de réussite : au tennis par exemple) ; il ne consomme pas, il reste désormais extérieur et passif. Dans « Playtime » enfin, Hulot « existe » tout juste, il est là, et aucun gag ne découle directement et uniquement de lui ; et surtout, souvent il **n'est pas** là. Donc le coefficient de présence du Personnage tend à varier dans un sens bien précis.

**Profession**

Il est évident que Tati est très préoccupé par le problème du travail. En ce sens l'évolution du personnage est intéressante car la fonction professionnelle tend à devenir tout à fait négative. François est le facteur du village. Si Hulot est en vacances, c'est qu'une profession lui est supposée. Dans « Mon Oncle » il est sans profession au départ, se risque à la fabrication des tuyaux et, ayant échoué, est réduit à la position d'oisif ou de chômeur. Dans « Playtime », la première partie suggère sans beaucoup de conviction qu'il cherche peut-être du travail ; rien ne l'indique cependant absolument et la deuxième partie ne donne aucune réponse à cette question.

**Permutation**

Nous partons donc d'un personnage fortement typé au début de l'œuvre, par son accent, son métier, son costume et ses actions, pour arriver progressivement à un personnage abstrait, schématique — pour ne pas dire squelettique. Cette évolution a un sens et un effet sur le plan formel : le gag et

le comique, qui étaient d'abord véhiculés par Tati, basculent automatiquement vers **le monde** et Hulot n'est plus qu'un regard qui peut-être disparaîtra dans les prochains films. Ensuite, et par conséquence, le monde bascule également dans son rapport avec le film comme totalité. Dans « Jour de Fête » le monde était un englobant autour de l'histoire, et seuls les personnages et les situations se **détachaient** du petit village de Saint-Sévère envisagé comme une sorte de réalité en dehors du film, la vieille narratrice faisant alors le lien entre la Réalité et l'Histoire du film. Dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » un changement capital se fait jour, c'est l'identification du monde et du film comme spectacle en soi. L'aspect documentaire de « Jour de Fête » est abandonné. Tati filme en des plans très longs le Spectacle Comique dont les personnages font seulement partie Dans « Mon Oncle », la Maison, l'Usine et La Petite Place sont des lieux spectaculaires comiques (une restriction doit être faite pour la petite place qui est aussi un lieu poétique). Enfin dans « Playtime » le principe des « Vacances » est repris admirablement. Trois lieux de Spectacle : l'Aérodrome, l'Immeuble et le Restaurant. La caméra ne fait que montrer ce monde qui a peut-être grignoté le personnage de François. Pour résumer cette évolution, on peut dire que Tati tend à éliminer tout « arrière-monde » dans ses films et tout se passe comme s'il n'y avait rien en dehors du cadre : l'opération réalisée et réussie depuis « Jour de Fête » se présente donc comme une **réduction** du monde à la réalité écranique, réduction permise par la **permutation** Hulot-Monde et, dans « Playtime », par l'agrandissement de l'espace.

**Lieu et Nature**

Cette évolution des signes affecte d'ailleurs les moindres détails. Dans « Jour de Fête » le film est situé dans un petit village où nombreuses sont les références à l'ordre naturel (animaux, paysages). Dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » on passe d'un village à une petite plage envahie par les citadins : c'est donc un milieu semi-naturel mais on trouve ici et là un plan de mer ou de campagne. Dans « Mon Oncle » on passe à la cité, à l'univers industriel mais il reste la petite place qui réalise une sorte d'équilibre ; on y trouve des fleurs, des fruits et un certain désordre. Dans « Playtime » enfin le film est situé uniquement dans un univers citadin, automatisé et ordonné. La nature s'agglutine sur les chapeaux des Américaines (fausse indication) et apparaît dans le délire des hôtes et dans le brin de muguet. Ce déplacement du lieu, de la campagne à la ville, de la nature à la technique, désigne une tendance à rentrer en contact avec **la production industrielle** qui rend possible la mécanisation et partant la transformation du monde.

**Les Américains**

Cette transformation est arrivée à son point maximum aux Etats-Unis et Tati depuis le début y fait référence. Dans « Jour de Fête » on présente un film documentaire sur la Poste aux Etats-Unis et François (imitant à son niveau les performances des facteurs outre-Atlantique) ne cesse de dire « Les Américains, les Américains... » Dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » la référence s'affaiblit mais il demeure des personnages de langue anglaise et les coups de téléphone de New York reçus par l'homme d'affaires. Dans « Mon Oncle » la référence se précise sans s'expliciter : ce sont les objets automatiques de la maison, les stérilisateurs et le style de l'usine. Le thème se visualise pour devenir dans « Playtime » très important, voire central.

**L'Objet**

En tant que signe, l'objet subit une évolution parallèle à travers les quatre films. Avant tout professionnel dans « Jour de Fête » (bicyclette de François et sacoche, manège, tables du café) il devient dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » le lien entre des personnages en pleine facticité, donc il prend une valeur en soi. La balle de ping-pong établit une relation entre les personnages comme le menu ou le bruit de la porte. La fonction change encore dans « Mon Oncle », où l'objet devient lui-même un élément **constituant** du monde. Le jet d'eau, la maison et les tuyaux tendent à constituer la réalité. Enfin dans « Playtime » l'objet est maître au point de déterminer les individus, de les situer. Trois exemples : le dossier dans le bureau, la publicité et la flèche du restaurant.

Reste à savoir si le signe préexiste en lui-même à son futur et si le temps n'est que le lieu d'un développement. Réduits à l'éternité il nous resterait alors à attendre le prochain film de Tati pour constater cette altérité fondamentale de l'identique.

Paul-Louis MARTIN.

## LA CATHEDRALE DE VERRE

PAR JEAN BADAL

J'ai connu Tati lorsqu'il était déjà en train de construire sa Ville. Il avait en tête des idées extrêmement précises, notamment sur la couleur. Auparavant, il avait fait plusieurs essais, avec d'autres opérateurs, mais ces essais ne ressemblaient pas du tout à ce que lui avait imaginé. Il s'exprimait avec une précision de géomètre, et toutes les idées, absolument toutes, figuraient sur le script.

Il m'a expliqué qu'il ne recherchait pas un **style** de photo particulier ni aucun des effets qu'on demande d'ordinaire à un opérateur, mais qu'il souhaitait simplement voir réalisé sur l'écran ce qu'il avait imaginé. Il était comme un chorégraphe qui a défini sur le papier tous les mouvements de ses danseurs : il prenait chaque acteur en particulier avant chaque prise (il y avait parfois jusqu'à cinquante personnes) et il lui indiquait les gestes qu'il devait faire, jouant, mimant chacun des rôles tour à tour. C'est un spectacle inoubliable. Il m'a dit que la caméra ne devrait jamais se rapprocher des acteurs, et que c'était au spectateur de faire son propre choix, que ce n'était pas l'axe de vision qui devait changer, mais **l'action**. C'était là de la part du metteur en scène un travail bien plus compliqué, bien plus exténuant, bien plus riche en définitive que celui de découper « normalement » les scènes. Le rôle du metteur en scène est alors comparable à celui du chef d'orchestre qui doit, pour réaliser sa propre conception de l'œuvre (qui, de plus, ici, se trouvait être la sienne), communiquer son émulation, ses idées, aux musiciens, afin que le travail du premier violon, du violoncelliste et de chacun d'eux participe à la vibration générale tout en gardant sa propre vibration. Le cadre une fois fixé, Tati, qui jouait fréquemment dans le plan, surveillait surtout le « timing » de la scène, souvent composé de variations rythmiques extraordinairement complexes.

Pour parvenir à un résultat aussi miraculeux de précision, il n'y a pas eu énormément de prises, il y a eu par contre énormément de répétitions. On a parfois répété un plan pendant trois ou quatre jours avant de le tourner, je crois que c'est peut-être sur ce point fondamental qu'a joué chez Tati l'apport considérable des techniques du théâtre ou du music-hall. Son idée abstraite était si forte qu'il pouvait consacrer tous ses soins, toute sa vigilance, aux détails, même les plus infimes. En ce qui concerne la couleur, on s'est dit que dans la vie les yeux font tout naturellement la mise au point sur un objet, et que cet objet cache alors tous les autres. Il fallait donc empêcher toute dispersion. Nous voulions que le spectateur voie les couleurs uniquement quand nous avions décidé qu'il devait les voir. Au cinéma, on cherche toujours les contrastes : nous avons fait le contraire. Car ce n'est pas le contraste qui est dramatique La couleur est un complément, un élément du drame, un sentiment. L'image ne doit pas représenter quelque chose, elle doit être une idée : c'est pourquoi le principe sélectif des couleurs chez Tati me semble si fructueux. Ce n'est pas parce que la pellicule Kodak a la faculté d'enregistrer toutes les couleurs qu'il faut précisément les utiliser toutes. Cocteau disait « qu'un peintre a toujours trop de couleurs à sa palette, un poète trop de mots dans son vocabulaire ». Tati a bien compris cela.

Depuis que j'ai fait « Playtime », j'ai le sentiment d'avoir été jusque-là un miniaturiste. Ici, c'était plutôt une cathédrale où chacun apportait sa pierre. — Jean BADAL (Propos recueillis au magnétophone).



JACQUES TATI TOURNANT « PLAYTIME ».

## Filmographie de Jacques Tati

Jacques Tati (de son vrai nom Tatischeff) est né le 9 octobre 1908 au Pecq, près de St-Germain-en-Laye Son père était d'origine russe et sa mère d'origine française Son grand-père, le général Dimitri Tatischeff, était ambassadeur du Tsar à Paris et son autre grand-père était l'encadreur de Van Gogh. Etudes au lycée de St-Germain. Peu tenté par le métier de son père (encadreur lui aussi), il se lance dans le music-hall après des débuts sportifs (footballeur à l'U.S. Vésinet, rugbyman au Racing)

Il joue au « Gerny's », le cabaret de Louis Leplée (1933), au Ritz, pour le Ruban Bleu du Normandie (1934), au Théâtre





Michel, à l'ABC, au Casino de Knokke-le-Zoute (1949).

Dès 1932, il débute au cinéma avec un court métrage inachevé, « Oscar Champion de Tennis », puis en 1947 avec son premier long métrage, « Jour de Fête », dont tous les exploitants se refusent à reconnaitre l'impact public Seule une preview jugée positive les fera revenir sur leur décision. En avril 1961, Tati a un numéro à l'Olympia, avec Michèle Brabo et Pierre Etaix, et en deuxième partie de programme la projection de « Jour de Fête » qu'il mime lui-même de temps en temps devant l'écran.

Rappelons enfin que Tati, en dehors des films dont il fut le scénariste ou le réalisateur, a tourné dans « Sylvie et le fantôme » (1945) de Claude Autant-Lara où il tenait le rôle du fantôme et dans « Le Diable au corps » du même Autant-Lara où il était un soldat célébrant l'armistice.

**COURTS METRAGES**

1932 OSCAR CHAMPION DE TENNIS. **Scén. et Int.** : Jacques Tati. Inachevé.

1934 ON DEMANDE UNE BRUTE. **Réal.** : Charles Barrois. **Scén.** : Jacques Tati, Alfred Sauvy. **Ass.** : René Clément. **Interprétation** : Jacques Tati.

1935 GAI DIMANCHE. 33 min. **Réal.** : Jacques Berr **Prod.** : Atlantic Film-O.M. de Andria. **Scén.** : Jacques Tati et le clown Rhum. **Interprétation** : Jacques Tati et le clown Rhum.

1936 SOIGNE TON GAUCHE. **Réal.** : René Clément **Prod.** : Fred Orain pour Cady Film. **Scén.** : Jacques Tati. **Mus.** : Jean Yatove. **Interprétation** : Jacques Tati.

**1938 RETOUR A LA TERRE. Scén.** : Jacques Tati. **Interprétation** : Jacques Tati.

**1947 L'ECOLE DES FACTEURS.** 18 min. **Réal.** : Jacques Tati (qui remplace René Clément tombé malade). **Prod.** : Fred Orain pour Cady Films **Scén. et dial.** : Jacques Tati. **Ass.** : Henri Marquet. **Phot.** : Louis Félix. **Mus.** : Jean Yatove. **Dir. de prod.** : Fred Orain. **Interprétation** : Jacques Tati

**LONGS METRAGES**

**1947 JOUR DE FETE.** 70 min **Réal.** : Jacques Tati. **Prod.** : Fred Orain pour Cady Film **Scén.** : Jacques Tati, Henri Marquet avec la collaboration de René Wheeler. **Adapt.** : René Wheeler. **Dial.** : Jacques Tati, Henri Marquet. **Phot.** : Jacques Mercanton. **Cam.** : Marcel Franchi, Citovitch, Mauride. **Mus.** : Jean Yatove. **Dir. de prod.** : Fred Orain. **Mont.** : Marcel Moreau **Cos.** : Cottin. **Déc.** : René Moulaert **Interprétation** : Jacques Tati (Le facteur François), Paul Frankeur (Marcel), Guy Decomble (Roger), Santa Relli (La femme de Roger), Maine Vallée (Jeannette), Roger Razal (Le coiffeur), Beauvais (Le cafetier), Delcassan (La commère), Valy, Robert Balbo et les habitants de Sainte-Sévère (Indre).

Tournage du 13 mai 1947 au 15 novembre 1947. Le film est tourné en couleur et en noir et blanc d'où deux négatifs dont seul le second est utilisé Lorsque le film est ressorti récemment « en couleur » il s'agissait d'une coloration comme « au pochoir » (procédé Scopochrome-Lax) et non du négatif couleur original

**1951 LES VACANCES DE M. HULOT.** 96 min. **Réal.** : Jacques Tati **Prod.** : Fred Orain pour Cady-Films-Discina. **Scén.** : Jacques Tati, Henri Marquet. **Phot.** : Jacques Mercanton, Jean Mousselle. **Mus.** : Alain Romans **Mont.** : Grassi, Ginou Bretoneiche, Suzanne Baron **Cons. tech.** : Henri Marquet **Déc.** : Henri Schmitt, H. Briaucourt. **Ass.** : Bernard Maurice, Pierre Aubert. **Cam.** : Pierre Ancrenaz, Fabien Tordjmann, André Marquette. **Dir. de prod.** : Fred Orain. **Régis. gén.** : Philippe Schwob. **Acc.** : Pierre Clauzel, André Pierdel **Interprétation** : Jacques Tati (M. Hulot), Nathalie Pascaud (Martine), Louis Perrault (Fred), Michèle Rolla (La tante), André Dubois (Le commandant), Valentine Camax (L'Anglaise), Lucien Frégis (L'hôtelier), Marguerite Gérard (La promeneuse), René Lacourt (Le promeneur), Suzy Willy (La commandante), Raymond Carl (Le garçon), Michèle Brabo (L'estivante), Georges Adlin (Le Sud-Américain).

Tournage de juillet 1951 à octobre 1952 aux Studios de Boulogne-Billancourt et en extérieurs à Saint-Marc-sur-Mer, près de Saint-Nazaire.

**1958 MON ONCLE.** 120 min **Réal.** : Jacques Tati. **Prod.** : Specta Films - Gray Film - Alter Film (Paris) - Film del Centauro (Rome) **Prod. dél.** : Louis Dolivet. **Prod. ass.** : Alain Terouanne. **Scén.** : Jacques Tati. **Collab. artist.** : Jacques Lagrange, Jean L'Hote **Phot.** : Jean Bourgoin (Eastmancolor). **Déc.** : Henri Schmitt. **Mont.** : Suzanne Baron **Mus.** : Alain Romans, Franck Barcellini. **Dir. de prod.** : Bernard Maurice. **Cons. du film** : Fred Orain. **Ass.** : Henri Marquet, Pierre Etaix. **Interprétation** : Jacques Tati (Oncle Hulot), Jean-Pierre Zola (M. Arpel), Adrienne Servantie (Mme Arpel), Alain Becourt (Gérard), Lucien Frégis (M. Richard), Dominique Marie (Voisine), Betty Schneider (Fille de la concierge), J.-F Martial (Walter), André Dino (Balayeur), Max Martel (Ivrogne), Yvonne Arnaud (Bonne des Arpel), Claude Badolle (Chiffonnier), Nicolas Bataille (Ouvrier), Régis Fontenay (Marchand de bretelles), Adélaïde Danielli (Mme Richard), Denise Péronne (Mlle Février), Michel Goyot (Vendeur de voitures), Francomme (Peintre), Dominique Derly (Secrétaire d'Arpel), Claire Rocca (Amie de M. Arpel), Jean Rémoleux (Client de l'usine), Mancini (Marchand italien), René Lord, Nicole Regnault, Jean Meyet, Suzanne Franck, Loriot, Marguerite Grillières (Voisine), avec la participation des habitants du Vieux Saint-Maur

Tournage aux Studios de la Victorine et en extérieurs à Créteil et à Saint-Maur-les-Fossés.

**1967 PLAYTIME.** 152 min. (ramené dès la mi-février à 137 min.). **Réal.** : Jacques Tati. **Prod.** : Specta Films. **Scén.** : Jacques Tati avec la collaboration de Jacques Lagrange. **Dial. anglais** : Art Buchwald. **Phot.** : Jean Badal (Eastmancolor - 70 mm). **Déc.** : Eugène Roman. **Mus.** : Francis Lemarque. **Thème** : « Take my Hand » de Dave Stein. **Thèmes africains** : James Campbell **Mont.** : Gérard Pollicand. **Dir. de prod.** : Bernard Maurice. **Prod. ass.** : René Silvera. **Second chef opér.** : Andreas Winding **Cam.** : Paul Rodier, Marcel Franchi. **Interprétation:** Jacques Tati (M. Hulot), Barbara Dennek (La jeune étrangère), Jacqueline Lecomte (L'amie de la jeune étrangère), Valérie Camille (Secrétaire de M Lacs), France Rumilly (La vendeuse de lunettes), France Delahalle (Cliente Strand), Laure Paillette et Colette Proust (Les deux dames à la lampe), Erika Dentzler (Mme Giffard), Yvette Ducreux (La demoiselle du vestiaire), Rita Maiden (La compagne de Mr. Schulz), Nicole Ray (La chanteuse), Luce Bonifassy, Evy Cavallaro, Alice Field, Eliane Firmin - Didot, Ketty France, Nathalie Jam, Oliva Poli, Sophie Wennek (Clientes du Royal Garden), Jack Gauthier (Le guide), Henri Piccoli (Le monsieur important), Léon Doyen (Le portier), Georges Montant (M. Giffard), John Abbey (Mr. Lacs), Reinhart Kolldehoff (Le directeur allemand), Grégoire Katz (Le vendeur allemand), Marc Monjou (Le faux Hulot), Yves Barsacq (L'ami), Tony Andal (Le chasseur du Royal Garden), André Fouché (Le gérant du Royal Garden), Georges Faye (L'architecte), Michel Francini (Le premier maitre d'hôtel du Royal Garden), Billy Kearns (Mr. Schulz), Bob Harley, Jacques Chauveau, Douglas Read (Clients du Royal Garden), François Viaur (Le garçon malchanceux du Royal Garden), Gilbert Reeb (Le garçon cavaleur du Royal Garden), Billy Bourbon (Le pilier du bar). — Patrick BRION

# L'AFFAIRE LANGLOIS



1. Historique et bilan. 2. Le texte intégral de la conférence de presse du 16 février. 3. La liste complète des protestations des cinéastes, acteurs, etc.

## Première semaine

*Vendredi 9 février*

Le mandat, pour trois ans, de directeur artistique et technique de Henri Langlois arrivant à expiration, le Conseil d'administration de la Cinémathèque française se réunit. Après avoir prononcé un vibrant hommage de Henri Langlois, son nouveau président, M. Pierre Moinot (directeur des Arts et Lettres) propose étrangement qu'il soit remplacé par Pierre Barbin. Effarement des membres du Conseil qui ne sont pas mus par le ministère. Un délai de réflexion d'une semaine est demandé par eux —, mais refusé, et l'on passe au vote. Les minoritaires (Mmes Yvonne Dornès et Denise Lemaresquier, MM. Hubert Devillez, Louis-Emile Galley, Alexandre Kamenka, Jean Riboud, Ambroise Roux et François Truffaut) quittent la séance sans voter. Pierre Barbin est élu. Des vingt-quatre membres du Conseil, seize ont voté selon la consigne du ministère. Il s'agit donc bien d'une manœuvre télécommandée, en tous points assimilable à un putsch, et préparée longtemps à l'avance. Un mois plus tôt en effet, le bruit courait déjà — et le tort des amis de Langlois fut de ne pas le prendre au sérieux, tant l'œuvre et la personne en cause leur semblaient inébranlables —, le bruit courait déjà dans les couloirs du Centre national de la Cinématographie que Barbin allait succéder à Langlois ! Et quinze jours plus tôt, au cours du Festival de Tours (dirigé par Barbin), se tenait une réunion « secrète » entre M. Moinot, M. Holleaux, M. Chevasson (attaché au cabinet de M. Malraux) et des fonctionnaires du ministère des Finances, afin de régler les phases de l'opération.

Pendant, ce même vendredi, que les membres réfractaires du Conseil d'administration communiquaient à la presse leur désaccord quant à la décision prise le matin même, et que les premières protestations des cinéastes commençaient d'arriver, M. Holleaux, estimant sans doute l'affaire une bonne fois réglée, partait en vacances pour quinze jours, et Pierre Barbin, vers les 15 heures, entrait, à la tête d'un petit commando de fidèles, dans les locaux de la Cinémathèque, rue de Courcelles, s'installait dans le bureau de Langlois, n'oubliant pas, pour plus de sûreté, de faire changer les serrures. Au même moment, on remet, sur le trottoir, sa lettre de licenciement à Mary Meerson. Et cette invasion tragi-comique se termine en apothéose : Mme Marie Epstein, collaboratrice de longue date de Langlois, et qui avait déposé d'importantes collections à la Cinémathèque, est enfermée par l'insouciant Barbin rue de Courcelles. Vers minuit, quand elle eut fini de ranger ses dossiers, elle songea à partir, trouva la porte close, et c'est M. Moinot lui-même, rouge de honte, qui vint la délivrer.

Cette brillante journée nous apprend plusieurs choses. Que l'éviction de Langlois n'est pas le fait du hasard, ni celui de la logique ou de la règle démocratique. Qu'il s'agit tout au contraire d'un complot longtemps mûri, dont on imagine mal qu'il ait pu être mené autrement qu'en toute responsabilité et lucidité. Pourtant frappe d'emblée la série des maladresses, pas tout à fait close aujourd'hui même. D'abord, une constante imprévoyance, la méconnaissance complète de la gravité de l'acte entrepris. Quels sont ces dirigeants du cinéma qui ne savent pas, qui n'ont pas conscience une seconde qu'en renvoyant Langlois c'est au cinéma tout entier qu'ils s'en prennent, et que le cinéma tout entier va leur tomber dessus ? Quels planificateurs sont-ils eux-mêmes, ceux qui reprochent à Langlois sa gestion ? Car M. Holleaux part en vacances, laissant aux Affaires culturelles le soin d'affronter la tempête... dont — il est vrai — il n'avait rien prévu. Mais qui le conseille alors ? Et qui a la charge de renseigner le ministère des Affaires culturelles sur les réalités du cinéma en France ? D'autres leçons se tirent encore : celle de la volonté du C.N.C., aujourd'hui affirmée à visage découvert, de coloniser le cinéma tout entier. Le C.N.C. s'en est pris tour à tour aux producteurs, distributeurs, exploitants, et avant eux, sans cesse, aux cinéastes dont il est le peu reluisant gendarme. Non sans essuyer quelques rebuffades, il est vrai, car la « profession » est réputée pour son mauvais esprit. Du moins, pensaient-ils, mettant la main sur la Cinémathèque, voilà une proie facile et que personne ne nous contestera. Pouvaient-ils imaginer que la Cinémathèque était le cœur véritable du cinéma français ?

Mais quels sont les mobiles du Centre ? D'une part, sans doute, cette ambition propre aux organismes de régie de tout vouloir contrôler, examiner, posséder. D'autre part sûrement quelque chose qui ressemble à de la haine pour l'homme Langlois, son indépendance, sa compétence. Car le Centre, s'il est le royaume des ambitieux, n'est pas forcément celui des compétents. Il y a d'autres points encore, dont l'analyse peut-être est prématurée, et parmi eux ce « dépôt légal », serpent un bref moment ressorti des mers pour épouvanter les producteurs. Que signifie le « dépôt légal » — mesure nécessaire à long terme — dans l'immédiat ? Bloquer les films dans les blokhaus. Car on les donnera, bon gré mal gré, mais sans le droit de les projeter, et surtout pas à la Télévision. Et voici donc que point un autre des carnassiers de la Cinémathèque : notre Télévision, qui ne détesterait pas utiliser pour meubler ses longues et coûteuses heures de programme le stock de Langlois... Aurait-elle, notre télé, quelque intérêt sous roche, pour ensuite s'être bien gardée de mettre l'affaire sur le tapis, et n'avoir diffusé, en fait d'informations, que celles issues du « Journal officiel » ? Grosse de toutes les questions, cette première journée d'une « affaire » qui n'est pas près de finir porte en tout cas la double et contradictoire marque du calcul et de l'inconscience : réussir leur « coup », dans ces conditions, c'était, pour les ennemis de Langlois, le rater.

*Samedi 10 février*

Commence la guerre de positions, de couloirs et de tranchées, la bataille des téléphones, les éclats de presse, premiers d'une longue suite. « Combat » avec Chapier le matin, « Le Monde » avec Jean de Baroncelli l'après-midi tout à la fois informent et protestent. Quarante cinéastes déjà, et non des moindres (Gance, Truffaut, Resnais, Franju, Godard, Marker, Astruc, Chabrol, Bresson, Renoir, etc.) non seulement s'indignent mais (à l'initiative de qui ?) trouvent d'emblée la plus efficace réponse : l'interdiction faite à une cinémathèque sans Langlois de projeter leurs films, boycotter la Cinémathèque, par la double absence des spectateurs et des œuvres. Et Jean de Baroncelli répond au communiqué embarrassé (déjà) des Arts et Lettres : « Ce ne sont ni les bons comptables ni les bons gérants qui manquent en France. Mais il n'y avait qu'un Henri Langlois. Allons-nous admettre qu'on nous le prenne ? » Quant à ce premier communiqué des Arts et Lettres, on ne manquera pas d'en relever la curieuse ambiguïté : l'on y reproche à Langlois, « directeur artistique », de n'avoir pu complètement assurer la « direction administrative » de la Cinémathèque, direction dont il n'était pas chargé ! A noter encore : la rapidité, la violence des réactions. En quelques heures le cinéma s'est mobilisé, et dès ce samedi, plus de cent télégrammes sont envoyés à travers le monde, demandant aux plus grands cinéastes de protester en interdisant la projection de leurs films. Dans le bureau des « Cahiers » qui prend déjà son allure de P.C., l'on rédige une motion qui sera signée par les critiques, acteurs, écrivains, etc., et qui invite « tous les amis du cinéma à se solidariser avec toute manifestation susceptible de contrecarrer la décision arbitraire qui frappe Henri Langlois. » Noter également, déjà, ce qui sera le grand événement de la semaine, et qui fera date dans l'histoire du cinéma : la solidarité de tous les cinéastes et amis du cinéma, leur front commun, par delà divergences, contradictions, dispersions habituelles. Unies pour la première fois dans l'histoire du cinéma français, toutes les générations de cinéastes, de Gance à Eustache, de toutes couleurs politiques ou esthétiques. En quelques heures, la décision arbitraire a fait l'unanimité contre elle.

***Dimanche 11 février***

Deux prises de position violentes : « Le Journal du Dimanche » et « L'Humanité Dimanche » (François Maurin). Les signatures continuent d'affluer. Les télégrammes de partir. Commencent de percer les premières précisions sur le déroulement de la fameuse séance du Conseil d'administration : Truffaut écrira : « Il n'y avait aucune équivoque possible. Avant chaque vote, M. Holleaux (le directeur du Centre national de la Cinématographie) précisait nettement à l'intention des sceptiques et des indécis : « Voici le candidat qui a l'agrément du ministre de la Culture », et à chaque fois, les représentants de l'Etat, disposant des « pouvoirs » extorqués les jours précédents dans des conditions balzaciennes, obtenaient la majorité... ».

***Lundi 12 février***

L'une des plus longues et des plus violentes campagnes de presse que nous ayons connues commence avec les articles de Truffaut, Chabrol, Philippe Tesson et Henry Chapier dans « Combat » (qui titre : « Le mythe Malraux a assez duré »), dans « L'Aurore » (Guy Teisseire), « Le Figaro », etc. Plus de soixante cinéastes ont signé la motion d'interdiction. Fait probablement unique dans les annales : les héritiers eux-mêmes des cinéastes protestent. Mme Luce Vigo-Sand interdit la projection des films de Jean Vigo. Dans la semaine, son exemple sera suivi par une dizaine d'ayant droits. Très vite aussi, les syndicats. Mais l'essentiel reste la manifestation qui — spontanément — rassembla, de 18 heures à 22 heures, deux à trois cents cinéastes, critiques, cinéphiles et acteurs devant la Cinémathèque de la rue d'Ulm. On s'est retrouvés là, sans très bien savoir quoi faire : la première idée fut la bonne, de se mettre en piquet de grève et de déconseiller gentiment aux éventuels spectateurs d'assister à des projections de la Cinémathèque sans Langlois. On avait griffonné des pancartes, qui furent hissées au-dessus de la porte ; des cinéphiles, par leurs propres moyens, avaient fait imprimer des tracts ; photographes et journalistes, suivis par quelques policiers, arrivaient. Sept spectateurs seulement entrèrent à la séance de six heures. Michel Simon et Claude Berri venaient, à huit heures, rejoindre Godard, Rouch, Chabrol, Kast, Doniol-Valcroze, etc.

***Mardi 13 février***

Dans les journaux : articles de Rouch et de J.-A. Penent dans « Combat », qui se lance tout entier et de plus en plus dans la bataille. Photos des piquets de la rue d'Ulm et de Michel Simon. Les premières protestations des cinéastes étrangers arrivent. Guy Allombert prend parti dans « Le Populaire ». Première contre-offensive du Centre : un article non signé paraissant dans « France-Soir » et définissant les « buts que devrait poursuivre la Cinémathèque française : grouper en un seul organisme toutes les cinémathèques existant ; posséder une organisation telle que les films puissent être mis à la disposition des associations culturelles, servir l'expansion des ciné-clubs en leur fournissant tout le matériel dont ils ont besoin, organiser des échanges avec les cinémathèques étrangères sous forme de manifestations de prestige indispensables ; organiser des rapports avec la télévision dont les possibilités de diffusion ne peuvent plus être aujourd'hui négligées ». C'est, dicté par les éminences grises du C.N.C., le plan de la manœuvre. Regrouper, contrôler, exploiter, rentabiliser : ces objectifs « culturels » dissimulent mal volonté de puissance et âpreté au gain. L'auteur anonyme de l'article, après s'en être pris, sur un ton très C.N.C., à « la confusion dans laquelle s'enlise depuis des années le cinéma français », regrette que « les travaux de recherches et de documentation entrepris à la Cinémathèque fassent double emploi avec ceux menés au Centre du Cinéma. Par exemple, le fichier de la production cinématographique du Centre pourrait être confondu avec le système de fiches de la Cinémathèque. » Ces vœux hypocrites reviennent à vouloir faire main basse sur les films d'une part, d'autre part, en suggérant le transfert du fichier de la Cinémathèque au Centre, à vouloir s'assurer le contrôle de la programmation, non seulement dans les salles de la Cinémathèque, mais dans les ciné-clubs (autres organismes dont l'indépendance culturelle agace le dirigisme du Centre) et à la Télévision. La conséquence en serait d'une part une culture filtrée, orientée, utile à telle ou telle propagande, d'autre part la mise à l'oubli, à l'enfer des œuvres jugées par le C.N.C. trop dangereuses ou subversives. Posons la question : seul au monde, Langlois projette régulièrement « L'Age d'Or » ; une Cinémathèque d'Etat, alimentant des circuits de ciné-clubs d'Etat et une Télévision d'Etat programmerait-elle ce film malgré les pressions ? On en doute.

L'après-midi de ce mardi, les employés licenciés de la Cinémathèque manifestent pacifiquement à Chaillot. Des inscriptions, recouvertes le soir même, viennent agrémenter les murs de « l'Ex-Musée du Cinéma » et ceux du C.N.C. La fermeture « pour cause d'inventaire et de réorganisation » des deux salles est rendue officielle. Mais sa véritable cause est que la programmation des films ne peut plus être assurée (pas plus que le bon déroulement des séances, d'ailleurs).

***Mercredi 14 février***

Journée des « matraques ». Une date dans l'histoire culturelle de la France : on n'avait jamais vu les policiers charger contre les cinéastes, acteurs, intellectuels. Grâce à quelque commissaire apeuré, c'est chose faite, rien ne pourra l'effacer. A l'appel des « Enfants de la Cinémathèque », trois mille personnes se groupent sur l'esplanade du Trocadéro, entre le T.N.P. et le Musée de l'Homme. Une trentaine de cars de policiers et de gardes mobiles cernent le quartier dès 15 heures, interdisant les abords de la Cinémathèque par l'avenue Albert-de-Mun. Les télévisions (la française qui ne fera rien, les étrangères qui feront de longs programmes sur l'Affaire) sont là. L'on distribue à la foule le tract des « Enfants de la Cinémathèque » qui sera lu par Jean-Pierre Kalfon. Puis l'on se met en marche, par les jardins du Trocadéro, vers la salle de Chaillot. Des slogans : « Holleaux démission ! », « Barbin démission ! ». Dans les jardins, premier barrage de police et premiers heurts. Godard réussit à percer le barrage, mais seul. On le laisse repartir. La manifestation se déplace, repasse par l'esplanade du Trocadéro, et descend l'avenue du Président Wilson, bloquant la circulation. Au carrefour de l'avenue Albert-de-Mun, nouveau barrage. Et là, la police, sur plusieurs rangs, charge, matraques hautes. Des blessés parmi les manifestants : Godard, Truffaut qu'on soigne sous un porche, Bertrand Tavernier qui a le visage en sang, Anne-Marie Roy le poignet cassé. La femme d'Yves Boisset tombe à terre et est frappée par les forces de l'ordre. La foule reflue vers le Trocadéro. Godard donne l'ordre de dispersion.

***Jeudi 15 février***

L'Affaire prend les allures d'une révolte. Malgré les communiqués légèrement tendancieux du reporter de l'A.F.P. (« Quelques centaines de manifestants », des « énergumènes badigeonnés de mercurochrome, comme dans un film, pour faire croire à des blessures »), la presse entière réagit. On dit que le préfet de police n'est pas vraiment félicité par les Affaires culturelles. Les acteurs (présents nombreux à Chaillot), se solidarisent avec les cinéastes.

***Vendredi 16 février***

Conférence de presse : cinq télévisions étrangères, trois cents journalistes, vingt cinéastes y participent. On en lira le texte plus loin. Un second communiqué des Arts et Lettres paraît, en retrait net sur le premier, faisant état de « nouvelles fonctions artistiques » qu'il conviendrait de trouver à Langlois, et annonçant la remise à l'ordre du jour du fameux « dépôt légal ».

Pendant cette semaine, M. André Holleaux était en vacances, et Henri Langlois préparait la convocation d'une Assemblée générale extraordinaire de la Cinémathèque. On sait aujourd'hui qu'il y a réussi. Mais ce n'est que la première étape d'une longue marche : il ne fait plus de doute pour personne que, le temps de sauver la face, Langlois sera réintégré et Barbin remercié. — J.-L. C.

## conférence de presse

**Jean-Luc Godard** A mon avis, le cinéma est à la fois un spectacle et une recherche. Hier, à Chaillot, nous avons fait le spectacle, aujourd'hui, nous faisons la recherche. Ce sera sans doute moins amusant, mais aussi plus instructif. Ont demandé à être excusés : Alain Resnais, qui est à Varsovie, ainsi que François Truffaut qui termine un plan. Nous voulions faire hier, devant Chaillot — mais hélas des policiers sont venus troubler l'ordre public — cette petite conférence de presse pour préciser, à notre avis, les dix questions que se posent beaucoup de gens au sujet de cette affaire de la Cinémathèque. Et à notre avis également, les dix meilleures réponses que l'on peut commencer à y donner. Ceci devait être entièrement improvisé, sous le coup de la colère, et de la sympathie pour Henri Langlois, au nom de l'attachement à la Cinémathèque Française, et ce n'est pas parce que nous avons eu un jour de plus que nous avons eu le temps de préparer l'affaire. Nous allons chacun répondre et certainement il y aura des avis différents. Je vais donc lire les dix questions :
1) Qu'est-ce que la Cinémathèque Française aujourd'hui? 2) Qu'est-ce que le Centre du Cinéma aujourd'hui ? 3) Pourquoi le Centre du Cinéma veut-il coloniser la cinémathèque ? 4) Pourquoi le remplacement de Henri Langlois ? Et en quoi ce remplacement est-il différent d'un échange de personnes dans la valse habituelle des hauts fonctionnaires ? 5) La Cinémathèque Française peut-elle exister sans Langlois ? 6) Le cinéma (français et mondial) peut-il exister sans une cinémathèque à la Langlois ? 7) Devant les protestations, le commissaire du gouvernement parle de manœuvre politique et agite une fois de plus l'épouvantail communiste. Qu'en est-il ? 8) Le ministère parle de réserver à Henri Langlois un rôle artistique, qu'en est-il exactement ? 9) Quel est le rôle joué par le Ministère des Affaires Culturelles dans cette triste affaire ? 10) Quels sont les moyens de défense et d'action dont disposent les spectateurs de la Cinémathèque Française ?
Je reprends. Première question : qu'est-ce que la Cinémathèque Française aujourd'hui ? Claude Chabrol...

**Claude Chabrol** Aujourd'hui même, la Cinémathèque Française ce n'est plus rien. Vendredi dernier, c'était un homme, c'était Langlois qui avait réuni en une trentaine d'années environ 60 000 titres de films. Et ces films, c'est lui qui les avait collectionnés. Il avait également établi un Musée du cinéma dans lequel il y avait des documents uniques que l'on venait consulter de partout. Une chose est sûre, c'est que parmi toutes les œuvres dont la France peut s'enorgueillir, la Cinémathèque est la seule que l'on pouvait considérer comme une chose vraiment unique. Bien plus que le pont de Tancarville ou autre chose. La Cinémathèque Française était, c'est un fait, tout le monde le reconnaît, la plus belle du monde. Ce qui est intéressant c'est que cette cinémathèque était l'œuvre d'un seul homme, Langlois. Ce n'est pas parce qu'on lui donnait une petite subvention depuis quelque temps que ça changeait quoi que ce soit à l'affaire. C'est pourquoi cette affaire nous paraît extrêmement grave.

**Alexandre Astruc** Je suis entièrement d'accord avec ce que vient de dire Claude. Et il y a une chose qui me fait très plaisir : c'est qu'il a souligné que la Cinémathèque n'est pas, comme on l'a laissé croire aux gens, un organisme officiel à la tête duquel on aurait mis un des hommes les plus compétents en matière de critique ou d'histoire du cinéma, mais a été l'œuvre personnelle de Langlois. Sans lui, non seulement cette chose n'aurait pas existé, mais, vraisemblablement, le phénomène même Cinémathèque n'aurait jamais existé dans le monde entier. Et je vais vous en donner un exemple précis : en 1939, il y avait des gens qui s'intéressaient à l'histoire du cinéma, qui cherchaient des documents, des vieux films, des vieux Charlot, des choses comme ça, et Langlois avait vu un film de Howard Hawks qui s'appelait « Seuls les anges ont des ailes ». Et il a stupéfié le Museum of Modern Art américain en disant : « C'est très important de garder les vieux Charlot, mais il faut aussi immédiatement garder une copie de « Seuls les anges ont des ailes ». Et ça, c'est formidable.

**Jean Renoir** Je souscris entièrement à ce que vient de dire Astruc. Et à ce que vous avez dit avant. Je n'ai à ajouter que l'expression de mon sentiment personnel — je ne peux que dire ce que mes collègues diront après moi, je ne peux que répéter ce qu'ils ont déjà dit : c'est que la Cinémathèque n'existe pas sans Langlois, et je veux ajouter le nom de Mary Meerson qui a énormément fait. Je crois que s'il n'y avait pas de cinémathèque il n'y aurait pas de centre de lutte contre les horreurs du cinéma commercial. Plus nous allons, plus nous avons deux cinémas. Nous avons le cinéma avec lequel on fait beaucoup d'argent et, disons-le, qui abrutit le public avec des produits d'une très grande banalité. Et puis il y a quelques gens qui essayent de faire un petit peu mieux. Et pour ces gens qui essayent de faire un petit peu mieux, la Cinémathèque était un centre, un lieu de ralliement, un symbole. Voilà, c'est tout ce que j'ai à dire.

**Godard** Question numéro deux: qu'est-ce que le Centre du Cinéma aujourd'hui? C'est moi qui vais commencer à répondre à cette question. J'en ai toujours été stupéfait, ou plutôt, maintenant, je trouve ça très normal : le Centre du Cinéma n'existait pas avant la guerre. Il a été créé, à la demande des Allemands, par Vichy (c'est-à-dire que c'est le seul organisme qui soit resté après la Libération) parce que les services de Goebbels en France trouvaient très important de pouvoir codifier, de pouvoir légifier tout ce qui concernait la fabrication de l'image et des sons. A la Libération, le gouvernement a trouvé ceci très commode. Je me souviens que quand j'ai voulu commencer à faire du cinéma, je suis très naïvement allé chez Kodak acheter de la pellicule. Et à ce moment-là, en 47-48, il fallait un bon de développement. Un Français n'avait pas le droit de faire librement du cinéma. Une autre chose, pour moi qui m'intéresse au langage et aux mots, c'est que le Centre du Cinéma s'appelle « un organisme de tutelle ». C'est-à-dire qu'on considère les professionnels du cinéma comme des enfants qui ont besoin d'un tuteur. Et comme des enfants donc, on cherche à les corriger et à les mettre dans des parcs. Il se trouve qu'aujourd'hui, le Centre du Cinéma est au centre de cette querelle, puisque son directeur, M. Holleaux, ancien fonctionnaire au tribunal d'Alger pendant la guerre d'Algérie, est quelqu'un qui ne connaît pas du tout le cinéma. Il a été mis là simplement parce que le Ministre des Affaires Culturelles en avait assez de voir sa tête dans son bureau. Et on l'a mis à un petit poste, le plus minime qui soit, c'est-à-dire à un poste cinématographique, parce que tout le monde sait que le cinéma, s'il a une importance culturelle (ce qui est dénié par certains, reconnu et même voulu par d'autres), le cinéma, en tant qu'industrie, n'a aucune importance, c'est la 800e par ordre d'importance économique. Donc on a mis Holleaux là (rires), et bien sûr il s'est aperçu qu'à côté il y avait un autre centre qui était beaucoup plus important et surtout renommé dans le monde, la Cinémathèque Française. Et qu'il fallait absolument faire main basse sur elle. Il se trouve qu'aujourd'hui Holleaux est dans une position bizarre ; son prédécesseur Fourré-Cormeray était détesté par les metteurs en scène, mais beaucoup aimé par les producteurs. Aujourd'hui, André Holleaux est également détesté par les metteurs en scène et par les trois quarts des producteurs et des exploitants qui sont également mes ennemis à moi. Et il y a quinze jours les exploitants réclamaient la suppression du Centre du Cinéma. Je reprendrai donc ce que disait Astruc : le Centre du Cinéma n'est pas du tout l'expression, pas du tout le porte-voix de la profession cinématographique vis-à-vis du gouvernement, il est le flic du gouvernement. Il est fait pour que le cinéma marche droit.

**Chabrol** Je ne suis évidemment pas du tout favorable au Centre. Mais je dois dire qu'il y a Centre et Centre. Avant Fourré-Cormeray, il y avait un homme qui avait réussi à transformer son travail de flic en quelque chose de plus important. C'était Jacques Flaud, qui

avait fait énormément de choses, à tel point que le cinéma français de son temps avait fini par s'en trouver pas mal.

**Godard** A tel point qu'on l'a vidé.

**Chabrol** Bien entendu, ça c'est obligatoire. Il finissait par être du côté des gens de cinéma. C'était l'anti-Holleaux, puisque lui était à la fois aimé des producteurs et des metteurs en scène.

**Jacques Rivette** Plus aimé des metteurs en scène que des producteurs.

**Chabrol** Enfin, il était supporté. A ma connaissance, ni les exploitants, ni les distributeurs, ni les producteurs n'avaient jamais demandé la suppression du Centre du Cinéma du temps de Flaud. Alors qu'ils l'ont demandée du temps de Holleaux et vont encore la demander vraisemblablement d'ici peu.

**Astruc** Je voudrais répéter une chose que Godard a dite : il y a deux Centres. Le Centre du Cinéma, et il y avait le centre du cinéma de Langlois. Or, qu'est-ce que le Centre du Cinéma ? Quelque chose qui veut aider le cinéma. On peut aider le cinéma de plusieurs façons. On peut l'aider matériellement, on peut l'aider de façon culturelle, c'est-à-dire en permettant aux gosses que nous étions d'aller voir un jour « L'Aurore » ou des choses de ce genre. Et sans Langlois jamais on ne les aurait vues. On peut même aider matériellement le cinéma : je ne dis pas donner des subventions, mais donner de la pellicule 16 mm, et même à bouffer à des metteurs en scène, qui n'avaient pas un rond. La caisse de la Cinémathèque, avenue de Messine, quand on n'avait pas un sou, on passait et ils nous donnaient 500 balles. (Applaudissements.) Pourquoi est-ce que le Centre du Cinéma, organisme officiel, ne peut pas faire ça ? Parce que pour faire ça, il faut être Fénéon vis-à-vis des Impressionnistes. C'est-à-dire quelqu'un qui a décidé qu'il vouerait sa vie à ça. C'est quelque chose de plus fort que lui, c'est son sang. Les fonctionnaires, ils veulent bien, ils ne demandent pas mieux, je ne dis pas qu'ils sont contre systématiquement, ils cherchent, mais ils ne savent pas sur quel pied danser. Tantôt ils se mettent à subventionner à fond des tas d'œuvres pour dire : vous voyez bien qu'on est d'avant-garde, qu'on est libres. Et puis après... ils ne savent pas, ils ne parlent pas le même langage. On peut en cinq ou six ans apprendre à un fonctionnaire qui est quelqu'un qui s'intéresse à Chateaubriand, on peut arriver à lui donner le goût de ça, mais après cela, on le vire.

**Maître Kiejman** Je voudrais apporter une précision d'ordre technique. Actuellement on adresse au Centre du Cinéma des critiques dont il ne m'appartient pas de dire si elles sont justifiées ou injustifiées sur ce point précis. Mais il ne faudrait pas que dans votre esprit se crée une confusion, qui tende à vous faire croire que la Cinémathèque est un service public administratif, dépendant juridiquement, organiquement, du Centre National du Cinéma. Beaucoup de gens dans le grand public, parce qu'ils ont été mal informés par une presse elle-même mal informée, ont pu croire que la révocation de Langlois était la révocation d'un fonctionnaire et que, somme toute, c'était l'affaire du gouvernement. Mais Langlois, à la différence de ce que peut être le Directeur du Centre National du Cinéma, quelle que soit sa personne, n'était pas un fonctionnaire. C'était le représentant d'une association privée, un organisme privé régi par la loi de 1901, dans lequel le gouvernement avait fait intrusion, pour ne pas dire était entré par une opération de noyautage, mais théoriquement au même rang que n'importe quel membre privé de cette Cinémathèque. Langlois était un homme nommé par le conseil d'administration de cette association. Et ce qui, sur le plan juridique, est particulièrement scandaleux dans cette affaire, c'est que Langlois a été en quelque sorte, sinon révoqué, du moins pas reconduit dans les fonctions qui lui avaient été données par ce conseil d'administration et qui venaient à expiration récemment. Or, le conseil d'administration représente qui, dans une association régie par la loi de 1901 ? Il représente, bien évidemment, les membres de l'association. Et s'agissant d'une mesure aussi grave que de savoir si on allait reconduire ou pas les pouvoirs de Langlois, la technique juridique et le respect démocratique le plus élémentaire conduisaient à consulter ceux qui constituent l'association de 1901, c'est-à-dire les membres de la Cinémathèque. Dans une décision aussi grave, ce qu'il faut dégager, c'est l'esprit des membres de la Cinémathèque. Or, très antidémocratiquement, le conseil d'administration, abusant du fait qu'en son sein le gouvernement était représenté directement ou indirectement par une majorité qui s'y était habilement glissée, a pris sur lui, sans consulter l'Assemblée générale, de mettre fin aux pouvoirs de Langlois. Et c'est ce que je voulais préciser. Il ne s'agit pas de la révocation d'un fonctionnaire dont on pourrait penser que c'est une décision injuste mais prise par un pouvoir qui en avait le droit, il s'agit d'une révocation prise par un conseil d'administration qui s'est soucié des seuls intérêts du gouvernement, alors que son devoir, au terme des statuts de la Cinémathèque, était de se soucier de ce que voulaient tous les membres de la Cinémathèque. (Applaudissements.)

**Rivette** Je voudrais apporter à ce que vient de dire Maître Kiejman quelques précisions. Le local de la rue de Courcelles appartient à l'Association de la Cinémathèque Française, c'est-à-dire qu'il appartient aux 780 membres de la grande assemblée de la Cinémathèque Française, dont 22 % sont étrangers. Pour le moment, ces 780 membres n'ont absolument pas été consultés. Donc, ce local a été acheté par un prêt à l'U.G.C. qui a été remboursé par la Cinémathèque Française, année par année. Il ne manque plus qu'à rembourser un million 700 mille anciens francs. C'est-à-dire une somme assez dérisoire. Donc, à l'heure actuelle, Pierre Barbin n'est pas chez lui, il est abusivement dans le local de la rue de Courcelles. Et d'autre part le titre même de « Cinémathèque Française » appartient à l'Association générale. Donc, il le revendique également abusivement. (Applaudissements.)

**Godard** Avant de poser la question trois, à laquelle Rivette va répondre, et pour qu'il reprenne son souffle, une petite histoire drôle à propos de la première fois où j'ai vu M. Holleaux, dès qu'il avait été installé au Centre du Cinéma. Parce que je m'inquiétais évidemment de ce qu'allait devenir le jeune cinéma. Je me suis aperçu très vite qu'il ne connaissait pas grand-chose au cinéma. C'est cela l'ennui de fonctionnariser le cinéma, qui est une industrie très technique, faite de chimie, de lumières, de couleurs et de beaucoup de choses. Je lui ai posé quelques petites colles pour voir s'il s'y connaissait, puisqu'il m'assurait que oui. La troisième colle était la suivante : M. le nouveau Directeur, qu'est-ce qui est plus long : 300 m de négatif-son ou 300 m de négatif-image ? (Rires.) Et pendant trois secondes, j'ai vu qu'il cherchait la réponse.

Question numéro trois : pourquoi le C.N.C. veut-il coloniser la Cinémathèque ?

**Rivette** C'est une question à laquelle je vais répondre de façon provisoire parce que je ne suis pas du tout un économiste. Mais j'ai l'impression quand même que ceci correspond à un plan d'ensemble actuel du gouvernement, qui est de concentrer les industries. On en a beaucoup parlé dans les journaux économiques et même dans les journaux que tout le monde peut lire comme « Le Figaro », « Le Monde », etc. Pour lutter contre la concurrence étrangère dans le cadre du marché commun, il faut concentrer les industries. Et par exemple, il y a six mois, toujours dans cette même optique, il y a eu le projet de concentrer les trois principaux festivals français, Tours, Annecy et Cannes. Deux de ces festivals étaient déjà sous la présidence de Pierre Barbin. Nous ne rappellerons pas comment il était devenu président de ces festivals, ce serait trop long à raconter, et trop triste vraiment sur ce personnage. Le troisième festival est sous la présidence de M. Favre-Lebret, et évidemment le projet a échoué parce que M. Favre-Lebret a tenu bon à son poste. Donc, il s'agissait de trouver immédiatement un poste de remplacement à M. Pierre Barbin. Pourquoi lui a-t-on donné la Cinémathèque ? M. Holleaux a vu qu'il y avait à l'intérieur de l'industrie cinématographique (qui

est quand même presque entièrement maintenant sous la coupe du Centre), qu'il y avait un organisme qui faisait preuve d'une certaine indépendance. Il a trouvé que cette indépendance n'était pas normale. Et donc il a trouvé absolument normal, en fonctionnaire, que la Cinémathèque soit — au même titre que les laboratoires, au même titre que les producteurs, au même titre que les réalisateurs, qui sont tous théoriquement en carte — également en carte. Je crois que nous avons là l'exemple type de la lutte éternelle entre ce que nous appellerons, de façon très schématique et très grossière, les fonctionnaires et les artistes. J'ai horreur d'employer le mot « artiste » mais employons-le, faute d'un mot plus clair. Or, malheureusement, le cinéma n'est pas un art de fonctionnaire. Le cinéma ne peut pas être fait par des fonctionnaires, le cinéma ne peut être fait que par des artistes. Et le seul exemple de cinéma qui ait été fait par des fonctionnaires, c'est le cinéma allemand hitlérien et post-hitlérien. Effectivement, c'était un cinéma extrêmement bien ordonné sur le plan administratif et juridique. Mais c'est en même temps un cinéma nul dont il ne reste rien dans l'histoire du cinéma.

**Godard** Numéro quatre : en quoi le remplacement de Langlois était-il différent d'un échange de personnes dans la valse habituelle des hauts fonctionnaires ?

**Pierre Kast** Je crois que Kiejman a déjà complètement répondu à cette question. Il nous a précisé que la Cinémathèque était une association privée qui n'avait rien à voir avec la direction des chemins de fer ou la Bibliothèque Nationale. La chose principale est que Langlois a conçu la Cinémathèque comme une œuvre de poète, comme une œuvre d'expression personnelle. Cette œuvre était faite de liens personnels existant sur le plan de rapports quasi poétiques entre les déposants de ces films et ceux qui avaient donné des documents à Langlois personnellement. Il se trouve que le remplacement de Langlois est d'abord, à mon avis, un vol.

**Me Kiejman** Je voudrais apporter une précision qui n'est pas vraiment d'ordre juridique mais qui répond encore à une confusion qui a été entretenue par la presse mal informée. On a demandé compte à Langlois d'une gestion dont il n'était pas chargé. Il faut immédiatement préciser cela pour distinguer sa « révocation » de celle d'un fonctionnaire. Il est significatif que, embarrassé par l'ampleur du mouvement de protestation qui s'est élevé contre la non-reconduction des pouvoirs de Langlois, le Gouvernement ait paru, dans un communiqué, vouloir lui rendre une certaine place, en disant que s'il était rendu hommage à ses qualités de poète, il n'était pas possible de lui conserver les fonctions d'administration qu'il avait mal assumées. Je dois préciser que — au terme même des statuts de la Cinémathèque — Langlois n'était pas chargé des fonctions administratives et qu'il est un peu cocasse qu'on veuille prétendre aujourd'hui le maintenir dans des fonctions de directeur artistique, et de directeur artistique seulement, alors que précisément c'étaient bien là les fonctions qui étaient les siennes au sein de la Cinémathèque. La deuxième précision que je voudrais apporter, c'est qu'on semble rendre Langlois responsable d'un déficit de la Cinémathèque. Le gouvernement a insisté sur le fait qu'il n'acceptait de participer au fonctionnement de cette Cinémathèque, qu'il n'acceptait de la subventionner, qu'à condition d'être sûr que cette subvention pourrait être prochainement réduite et qu'enfin la Cinémathèque pourrait être rentable. On a avancé le chiffre d'un déficit de 700 millions, et il est amusant de souligner que non seulement 700 millions ce n'est même pas la moitié du prix d'un avion Mystère ou Mirage, mais encore de remarquer qu'on demande à la Cinémathèque, qui est un institut culturel accomplissant une mission d'enseignement, de devenir rentable. A ce compte, on demandera un jour au proviseur du lycée Voltaire de justifier que, dans l'année, le lycée n'est pas lui aussi en déficit. (Applaudissements.)

**Rivette** On a commencé déjà, et on va continuer, à parler des dettes accumulées par la Cinémathèque Française sous Langlois. Or, que se passe-t-il ? Il se passe que d'abord le déficit de la Cinémathèque Française — je n'en connais pas le chiffre exact — est loin d'être de 700 millions. D'autre part, depuis 8 mois, 40 millions sont bloqués, qui représentent exactement un tiers de la subvention 67 de la Cinémathèque Française. Ces 40 millions étaient bloqués depuis 8 mois, ils ont été débloqués dans le courant de cette semaine, depuis la nomination de M. Barbin. Alors que la nomination de M. Barbin n'a pas encore été entérinée. Car n'oublions pas que la nomination de M. Barbin a été proposée et qu'elle doit être signée par Malraux. Ceci n'est toujours pas fait. Théoriquement, c'était aujourd'hui le dernier délai. Je n'ai pas entendu dire dans le courant de la journée que Malraux ait signé quoi que ce soit. D'autre part, toujours sur ce point de la rentabilité et des dettes de la Cinémathèque Française, je crois qu'il serait très facile de prouver que Langlois est en fait le meilleur exploitant de France. Car la Cinémathèque Française avait certainement le meilleur indice de fréquentation, comme on dit en termes professionnels, de toutes les salles de cinéma françaises. (Applaudissements.) L'indice de fréquentation moyen des salles commerciales est en gros de 12 ou 13 %. L'indice des salles d'Art et d'Essai est de 25 %. Je crois qu'il serait très facile de prouver que l'indice de fréquentation de la Cinémathèque Française était certainement entre 40 et 50 %. C'est-à-dire que Langlois est le meilleur exploitant de France. Et si l'on parle en terme de déficit, que dira-t-on du déficit de l'Opéra, de la Comédie Française...

**Godard** Il ne faut surtout pas parler de déficit. Cet organisme, un organisme culturel, un organisme subventionné, n'a à être ni déficitaire, ni gagnant. Ces organismes ne doivent pas être comparés à la R.A.T.P. par exemple. Je crois qu'au lieu de parler de presse mal informée, comme dit Me Kiejman, il faut parler au contraire de presse très bien déformée.

**Kast** Un point encore sur cette histoire de déficit prétendu. On oublie complètement de chiffrer les acquisitions et la valeur des acquisitions de la Cinémathèque. La valeur des documents déposés et la valeur des films acquis. C'est-à-dire 90 % des trésors de la Cinémathèque.

**Godard** Il me vient à l'esprit une comparaison. Dans le cinéma, le metteur en scène n'est pas seulement un poète, il est un technicien de la poésie ou un poète de la technique. Les deux sont absolument inséparables. Et Henri Langlois, pour moi, c'était un des plus grands metteurs en scène de France. Et je crois que ce rapport entre la technique et la poésie est extrêmement important, car ce dont il avait besoin et ce qu'il a réclamé lui-même souvent, c'est un excellent administrateur. On pourrait dire que Henri Langlois était metteur en scène et scénariste d'un film qui s'appelait « La cinémathèque française », le directeur de production de ce film étant le Centre du Cinéma, et le producteur général étant l'Etat français. Le metteur en scène, Henri Langlois, a toujours réclamé un excellent directeur de production. Or qu'est-ce qu'on lui envoyait ? On lui envoyait un ennemi. C'est exactement comme si on disait que de Gaulle est le poète et le technicien de la France, et qu'on lui donnait Lecanuet comme administrateur. Evidemment, ça ne marcherait pas bien. Et dans ses communiqués, le Ministère des Affaires Culturelles et le C.N.C. font exprès d'embrouiller les choses dans l'esprit des gens. Henri Langlois doit non seulement conserver les films, non seulement savoir quels films on doit tirer en priorité vu le peu d'argent qu'on lui donne, mais il doit également les projeter. Si Debré ne s'y retrouve pas, c'est sa faute et pas celle de Langlois. Question numéro cinq : la Cinémathèque peut-elle exister sans Langlois ?

**Jean Rouch** Je vais essayer de répondre en trois points. La Cinémathèque sans Henri Langlois, ce n'est rien. Parce que, comme l'ont dit tous mes camarades, c'est un corps qui est vidé de son sang, c'est un corps qui est vidé de son âme. Mais ça existe comme une menace qui pèse sur nous tous. Car ce qui est arrivé à Henri Langlois peut arriver à n'importe qui

d'entre nous, à partir du moment où dans un pays comme le nôtre, on tient compte de faits qui sont ceux qu'on nous a révélés et qu'on ne tient pas compte de ce que peut être le renom d'un homme comme Langlois. Le mouvement extraordinaire qui aboutit à cette manifestation aujourd'hui, les protestations venues du monde entier, montrent ce qu'était Henri Langlois. La plus grande faute du Centre National du Cinéma, c'est qu'il ne le savait pas. Je considère que M. Holleaux est un ignorantin de ne pas avoir compris qui était Henri Langlois, avant de faire quelque chose contre lui. Le deuxième point c'est un cri d'alarme. La Cinémathèque, on vous l'a dit, était un organisme de conservation de films. Or c'est un musée. Je travaille au Musée de l'Homme et je sais les précautions que l'on prend pour éviter que les chefs-d'œuvre qui sont dans un musée soient mis au pillage. Or, actuellement, dans la Cinémathèque Française, sans aucun inventaire, sans aucun huissier, qui empêche ceux qui occupent ces locaux, d'une façon effrontée et indue comme on vous l'a dit, qui empêche ces gens de faire du pillage ? Il y a là des trésors, des trésors qui appartiennent à tous les adhérents de cette association, qui sont entre les mains d'inconnus, sinon de voyous. C'est une chose extrêmement grave, puisque rien, absolument rien n'a été fait. Quand on passe un service à quelqu'un, que ce soit dans un service comptable, au Bon Marché ou dans une entreprise de transports, on fait un inventaire des clefs anglaises, des chemises ou de tout ce qu'il y a. Or rien n'a été fait. Le troisième point vous donnera peut-être un peu d'espoir : la Cinémathèque sans Langlois est un scandale absolu, c'est peut-être le plus grand scandale culturel des temps présents. Par miracle, nous sommes actuellement, nous les cinéastes, les maîtres d'un scandale qui déborde les frontières de la France et qui intéresse la culture du monde. Une révolution culturelle qui est en train de commencer. Et l'on s'aperçoit brusquement que tout d'un coup dans le monde, à propos de Henri Langlois, il y a une solidarité invraisemblable, une solidarité qui se fait jour par tous les télégrammes de protestation, par le retrait de tous les films de tous les réalisateurs, c'est un mouvement qui est absolument considérable, et je crois qu'il ne faut pas le laisser éteindre. C'est la première fois depuis des années et des années, que tout d'un coup dans le monde entier des hommes se sentent solidaires sur un point considérable qui est la culture. Je travaille très souvent dans des pays qui sont des pays sous-développés, eh bien je peux vous assurer qu'actuellement la France est un pays sous-développé. Car dans aucun pays d'Afrique, on n'aurait le culot de traiter la culture comme la France l'a fait à propos d'Henri Langlois. (Applaudissements.)

**Astruc** Rouch, tu as dit une chose absolument extraordinaire. Tu as dit que les gens qui avaient renvoyé Henri Langlois, tout d'un coup se sont aperçus avec terreur de ce qu'ils avaient fait, car ils ne l'avaient pas reconnu. Or, pourquoi ne l'avait-il pas reconnu ? Parce qu'il existe un phénomène mystérieux : quand un artiste lit l'œuvre d'un autre artiste, il le **re-connait**. Langlois a reconnu chacun de nous. Il l'a reconnu à la seconde, et il ne s'est pas permis de juger — il l'a **re-con-nu**. Pourquoi le fonctionnement d'un organisme comme le centre est impossible ? Parce qu'il devrait être fait entièrement, uniquement, par des gens qui font ce métier, du matin au soir, et qui se reconnaissent les uns les autres. (Applaudissements.)

**Godard** Question numéro six : le cinéma français et, disons-le carrément, le cinéma mondial, peuvent-ils exister sans des organismes comme la Cinémathèque Française, telle qu'elle est lorsque Langlois la dirige ?

**Rivette** Je donnerai à cela une réponse très égoïste, celle de quelqu'un qui a toujours eu envie de faire des films, et qui essaye d'en faire comme il peut. Je sais que je n'ai vraiment commencé à comprendre ce qu'était le cinéma — je ne sais pas si j'y suis arrivé, j'ai essayé — que par la Cinémathèque Française, qu'à force de voir, non seulement les films qui passaient sur les Champs-Elysées, et les films américains et italiens que l'on pouvait voir, plus ou moins à la sauvette, vers les années 50, mais à force de voir ce que l'on appelle, d'un mot qui est finalement faux les « classiques » du cinéma (car les classiques du cinéma ce sont les modernes), et je sais que ceci a été vrai pour moi non seulement au moment où j'étais un jeune homme, mais encore aujourd'hui. J'ai besoin de voir perpétuellement les films de Griffith, j'ai besoin de voir perpétuellement les films d'Eisenstein, les films de Murnau, mais j'ai besoin de voir aussi les films contemporains. Parce qu'on ne fait soi-même des films que par rapport au reste des cinéastes. On ne fait pas des films dans l'abstrait. On ne projette pas une vision intérieure qu'on aurait dans la tête, ça n'existe pas. C'est faux. On fait des films par rapport à l'ensemble du moyen d'expression dans lequel on essaye de travailler. On fait des films par rapport à ce qui a été fait déjà par les très grands cinéastes du passé, ceux qui ont créé le cinéma, et par rapport à ceux qui sont nos contemporains, nos successeurs. Ce qu'il y avait d'extraordinaire à la Cinémathèque Française, c'est que c'était en même temps pour moi, cinéaste, une découverte permanente de ce qu'est justement la permanence du cinéma. C'est-à-dire que la Cinémathèque Française, pour prendre une image facile, c'était à la fois le Louvre et le Musée d'Art Moderne, tel qu'il devrait être et non pas tel qu'il est, et c'était aussi toutes les galeries de peinture existant à Paris. C'était aussi bien la galerie Maeght que la galerie Sonnabend. On pouvait voir successivement : à la séance de 6 h 30, « Le Lys brisé » de Griffith et à la séance de 8 h 30 « Chelsea Girls » de Andy Warhol.

Et c'était fabuleux justement de voir à la suite Griffith et Warhol. Parce qu'on s'aperçoit à ce moment-là qu'il n'y a pas trois cinémas, mais qu'il y a un cinéma. Et c'est tout. Pour prendre encore un autre exemple : que serait une cinémathèque qui ne serait plus justement qu'un « musée » du cinéma. Ce serait comme si Gallimard décidait de ne plus publier que la Pléiade et le « Journal officiel ». Ce qu'il y avait justement de fabuleux à la Cinémathèque c'était cette interaction perpétuelle du passé et du présent du cinéma. C'est ça qui était créateur de l'avenir du cinéma. Voilà, c'est en gros ce que je voulais dire, d'un point de vue très égoïste, je le reconnais, mais c'est aussi je crois le point de vue de la majeure partie des spectateurs. Car il faut bien le dire, qui sont les spectateurs de la Cinémathèque ? Des cinéastes en puissance. Et j'espère d'ailleurs que la majorité d'entre eux deviendront des cinéastes en réalité. Mais même ceux qui ne feront pas un film, par malchance ou parce qu'ils auront finalement envie de faire autre chose, eh bien ceux-là, s'ils ont envie de voir les films de Griffith, s'ils ont envie de voir les films contemporains, et s'ils ont envie de voir les films qui se feront demain, c'est parce qu'ils sont déjà des cinéastes en puissance. Pour vraiment aimer un film, il faut déjà être cinéaste. Aimer un film, c'est déjà un acte de cinéaste. Voilà, cela c'était justement une chose qui n'existait qu'à la Cinémathèque Française. Nous retirer la Cinémathèque Française, telle que Langlois la faisait fonctionner, c'est-à-dire non pas comme un musée mais comme une action permanente, comme une révolution permanente, c'est nous retirer la respiration, c'est nous retirer le souffle, c'est nous empêcher maintenant d'avoir envie de faire des films. (Applaudissements.) Je voudrais juste ajouter un mot : de quoi nous menace-t-on ? On nous menace d'une cinémathèque officielle qui fonctionnerait comme fonctionnent par exemple les « Journées du Cinéma ». Je ne prendrai pas d'exemple particulier, disons les manifestations qu'organisaient parfois « Les Journées du cinéma », organisme **enlevé** par Barbin à Martin et Boschet. Enlevé, je le répète. Or comment fonctionnaient ces manifestations ? C'étaient uniquement des manifestations organisées avec les ambassades, avec des gens très officiels qui envoyaient des films très officiels de la Roumanie ou de la Hongrie. Mais si on voulait voir les vrais films hongrois ou les vrais films roumains ou italiens,





CONFERENCE DE PRESSE AU « STUDIO ACTION » : JEAN-LUC GODARD, JACQUES RIVETTE, CLAUDE CHABROL, MAITRE KIEJMAN ET ALEXANDRE ASTRUC

c'était à la Cinémathèque qu'on les voyait. Il est certain que si la Cinémathèque Barbin fonctionnait actuellement, eh bien nous aurions en ce moment une semaine du cinéma irakien, pour faire coïncider avec le voyage du Président de l'Irak... (Applaudissements.)

**Godard** Question numéro sept : devant les protestations, le Commissaire du gouvernement, André Holleaux, parle de manœuvre politique et agite, une fois de plus, l'épouvantail communiste. Qu'en est-il ? Je vais répondre en premier. Il est facile de dire cela et c'est une preuve de plus que toute cette histoire lamentable vient de la calomnie de quelques arrivistes que je peux nommer volontiers : Mme Sonnika Bo, M. Barbin, d'anciennes gens que leur incapacité technique et poétique a fait disparaître au départ de la Cinémathèque Française. J'ajoute qu'ils se sont réunis (Sonnika Bo est certainement la personne qui, ces jours-ci, a déjeuné le plus souvent avec André Holleaux), et que c'est une histoire entièrement balzacienne : quelques petits arrivistes ont réussi à se caser et ont été couverts par M. André Malraux. Agiter l'épouvantail communiste là-dedans, c'est complètement faux, parce que les communistes sont complètement à l'écart de tout ça. Et la Cinémathèque Française, comme vient de le rappeler Jacques Rivette, est... était un organisme entièrement ouvert. Qui passait aussi bien des films de Samuel Fuller que les films du Viet-nam du Nord ou d'autres films quand il le fallait. Quand un cinéaste dans le monde ne savait pas où passer son film, soit parce que les marchands ne voulaient pas le distribuer dans leurs salles, soit parce que le gouvernement lui en interdisait la projection...

**Rivette** Soit parce que la censure avait interdit le film en France...

**Godard** ... Il n'y avait qu'un seul endroit où ce film pouvait passer, c'est à la Cinémathèque Française. De nombreux cinéastes étrangers, de nombreux jeunes cinéastes étrangers, venaient à Paris suivre les « cours » de la Cinémathèque Française. Et retournaient ensuite dans leur pays où justement cette cinémathèque n'existait pas. La manœuvre politique existe, c'est une manœuvre du Ministère des Affaires Culturelles. On retombe sur la question : pourquoi le C.N.C. veut-il coloniser la Cinémathèque ? C'est simplement parce que la Cinémathèque Française représente un certain langage, dont Astruc disait que les fonctionnaires n'étaient pas qualifiés pour le parler. Je dirai beaucoup plus : trop souvent on dit que les gens sont bêtes et pas méchants. Moi je crois qu'ils sont non seulement bêtes mais méchants. Et jaloux bien sûr.

**Renoir** Je voudrais dire simplement que je suis entièrement d'accord avec vous. Je suis venu pour vous montrer que par ma présence, je suis entièrement d'accord avec vous. Je n'ai rien à ajouter ni à retirer à ce que vous avez dit.

**Godard.** Je voudrais donner un exemple qui prouve que c'est une manœuvre politique. Pour trouver le compte exact de la manifestation qui a eu lieu devant Chaillot, il a fallu pour une fois ouvrir « Le Figaro ». Les journaux gouvernementaux comme « France-Soir » ont dit que 40 ou 50 étudiants avaient manifesté en criant quelques slogans de jeunes, alors qu'il fallait ouvrir « Le Figaro » pour trouver ce qu'il y avait exactement. Pourquoi « Le Figaro » ? Parce que depuis la guerre israélo-arabe, ce journal est plutôt antigouvernemental.

**Chabrol** Je peux même ajouter un détail : dans le communiqué de l'A.F.P. relatif à cette manifestation, il y avait un point amusant. Une phrase disait : quarante ou cinquante étudiants ou énergumènes, je ne sais plus exactement le terme employé...

**Godard** ... énergumènes...

**Chabrol** ... s'étaient couvert le visage et les mains de mercurochrome pour faire croire qu'ils avaient été battus par la force publique. Je ne plaisante pas, c'était le communiqué transmis à tous les journaux de France et de l'étranger. Ça devient ubuesque ! (rires).

**M^e^ Kiejman** Je voudrais insister sur ce point : une cinémathèque, à la différence de tout autre organisme culturel, ne peut pas devenir un organisme étatique. En effet, le rôle de la cinémathèque est plus qu'un rôle de conservation. On peut concevoir qu'une bibliothèque nationale, un lieu où sont réunis des livres, soit gérée uniquement par un organe étatique. Car chacun de nous peut entrer dans cette bibliothèque. Chacun de nous peut demander, sous réserve des limites apportées par le domaine de l'enfer, le livre qu'il a envie de lire. Mais chacun de nous comprend que compte tenu des conditions de projection, nous n'en sommes pas encore à un moment où l'on peut se rendre dans un lieu appelé cinémathèque et appeler de ses vœux le film qu'on entend voir à la minute présente. Dès lors, dans une cinémathèque, il y a un problème capital, c'est la responsabilité du choix des films qui vont être projetés. Henri Langlois l'avait résolu à sa manière, en exigeant, par humilité intellectuelle, que tous les films puissent être projetés et que chacun de nous puisse exercer son propre choix. Henri Langlois était donc le gardien de cette liberté de choix. Et c'est pourquoi l'affaire d'aujourd'hui dépasse de loin sa personne. Il ne s'agit pas de savoir si on pourra demain trouver aussi bien que lui, il s'agit de comprendre que cette mesure s'inscrit dans une perspective déterminée : faire d'un organisme privé où quelqu'un avait la confiance de tous et assurait la liberté de choix, un organisme étatique où le cinéma deviendra désormais une arme qui pourra être utilisée contre chacun d'entre nous. Je crois qu'il fallait préciser pourquoi la Cinémathèque, et la Cinémathèque avant tout autre organisme culturel, ne pouvait pas devenir une dépendance pure et simple des écuries de l'Etat. (Applaudissements.)

**Godard** Question numéro huit : le Ministère parle de réserver à Langlois un rôle artistique, qu'en est-il exactement ?

**Kast** Je crois qu'on touche là à l'essentiel des plans du Ministère en ce qui concerne le remplacement de Langlois. En effet, on peut voir dans le communiqué qui a été publié hier par le Ministère des Affaires culturelles, l'idée qu'on va confier à Langlois une mission très importante à quoi, avec une belle générosité, le Ministère ajoute qu'on conservera son salaire à Langlois jusqu'à l'âge de la retraite. Je crois que ça part très exactement du mépris qu'a du cinéma et des cinéastes le Centre du Cinéma. Ces gens se sont dit : les gens du cinéma et les gens qui aiment la Cinémathèque nous ressemblent, ils vont regarder ce qui s'est passé, au pire, il y aura le lendemain quelques articles et tout retombera dans le silence ; c'est exactement leur plan. Je crois qu'aujourd'hui l'idée de proposer à Langlois un poste artistique en réservant un poste administratif à son pire ennemi est un leurre et une illusion pour nous empêcher de continuer à nous intéresser à cette affaire. Je crois secondement qu'il y a une contradiction fondamentale entre la manière dont la prise de pouvoir par Barbin s'est effectuée et cette idée qu'on va encore confier à Langlois un poste de direction artistique. En effet, le soir même de la délibération du conseil d'administration qui a évincé Langlois, Barbin s'est emparé de la Cinémathèque à la tête d'un commando et je crois que cela nous donne très exactement l'une des intentions gouvernementales en ce qui concerne la future cinémathèque.

**Astruc** Il y a aussi une chose qui est assez étonnante, c'est que si au Centre on peut s'imaginer qu'il y a une différence entre celui qui est le poète et celui qui a l'argent, on peut faire croire ça à tout le monde sauf à des cinéastes : le plus crétin des metteurs en scène sait parfaitement qu'à la seconde où on lui met à côté un directeur de production avec lequel il ne s'entend pas, il est viré immédiatement. Nous exerçons un métier qui n'est pas entièrement un métier artistique, c'est-à-dire que. nous ne sommes pas libres, mais nous avons par contre des armes, nous employons des méthodes de force. Lorsque nous travaillons avec les producteurs, nous les entôlons, nous leur racontons des salades, et on se bat jusqu'au bout. Parce que l'on est responsable du film, parce que le film c'est nous. Eh bien ! Langlois c'est la même chose. La Cinémathèque, c'est le film de Langlois, Godard l'a absolument dit.

**Godard** Chaque année le nombre de

fonctionnaires augmente au Centre du Cinéma et chaque année le nombre de films français réalisés diminue dans les mêmes proportions.

**Chabrol** Je ne sais pas quel Ministère a envoyé une circulaire, le Ministère des Affaires Culturelles, qui parlait de pognon et qui était obsédé par la générosité qu'on faisait à Langlois en lui laissant son pognon mensuel, ce qui est évidemment une énorme plaisanterie. Ça devient, je le répète, Ubu, au fur et à mesure que l'on avance.

**Rivette** Le fait d'être collectionneur de films est une vocation comme celle de metteur en scène et dans les deux cas il est absolument impossible de distinguer deux registres, deux organismes : il n'y a aucune différence pour un cinéaste entre le fait d'écrire sur un papier le dialogue de la scène qu'on a envie de tourner le lendemain et le fait de faire le plan de travail de la journée du lendemain. L'un et l'autre font partie de la mise en scène. Sur le plan pratique, faire le plan de travail, c'est important, et on en discute avec son directeur de production : on ne peut pas séparer direction artistique et administration pratique. C'est la même chose en ce qui concerne le cinéma. Je voudrais aussi donner à ce sujet quelques petites précisions sur la façon dont fonctionnait la Cinémathèque. Parce que, en fait, il y a une chose qu'on oublie de dire, c'est qu'il y a beaucoup de films qui ne sont pas donnés à la Cinémathèque mais qui sont seulement là en dépôt, des films, des manuscrits, des maquettes de décors, enfin tout ce que Langlois avait la patience de collectionner. Tout cela, non seulement les films, mais aussi bien les scénarios, les découpages, tout cela faisait partie du cinéma, et beaucoup de ces archives ne sont que des dépôts. Je prendrai un exemple très récent. Ce sont les archives de Georges Sadoul : celui-ci, qui se méfiait à juste titre, a fort bien précisé dans son testament que ses archives personnelles — et Dieu sait si elles sont importantes, Dieu sait si elles nous intéressent tous — ces archives étaient léguées à la Cinémathèque Française, à condition que Langlois en reste le directeur. Donc la C.F. d'ores et déjà perd les archives de Georges Sadoul et beaucoup d'autres choses. A cela, qu'est-ce que le Gouvernement essaye d'opposer ? On nous ressort un vieux serpent de mer, un énorme serpent de mer qui de temps en temps monte à la surface et qu'on descend et qu'on remonte à la surface depuis 25 ans, c'est l'histoire du dépôt légal. Le dépôt légal, c'est quelque chose qui en théorie peut sembler magnifique mais qui en pratique se heurte à des difficultés gigantesques. D'abord parce que la majorité des producteurs et des distributeurs (pour des raisons qui ne sont pas toujours les nôtres) ne sont pas pour, et aussi pour des raisons financières, parce que tirer une copie d'un film ça coûte très cher. Alors on dit : on va faire le dépôt légal en 16 mm... Je m'excuse, mais qu'est-ce que c'est que « West Side Story » en 16 mm ? Ça n'existe que si c'est en 70 mm. Tout cela, c'est aussi lié à un combat qui a été un des grands combats de Langlois et le dernier combat de Georges Sadoul : la sauvegarde dans le monde des copies « flam ». C'est quelque chose de compliqué et je ne vais pas me lancer là-dedans, mais tous ces problèmes sont liés. Des gens qui sont des fonctionnaires ne savent pas que la réalité d'un film, c'est sa pellicule aussi bien, ce n'est pas seulement un négatif dont on peut tirer un contretype en 8 et on aurait le « Cuirassé Potemkine », ce n'est pas vrai. La preuve, c'est que j'ai revu il y a trois mois à la Cinémathèque un film de Griffith, « A travers l'orage ». Langlois nous avait projeté une copie datant de 1920, c'est-à-dire avec les scènes de nuit teintées en bleu, des scènes teintées en rose, d'autres scènes en deux ou trois couleurs, c'est quelque chose d'extraordinaire, ça n'a rigoureusement aucun rapport avec un contretype en 16 mm. Enfin, le dépôt légal ne donnera absolument aucun droit de passer les films, tout simplement. On déposera les films à la Cinémathèque (s'ils sont forcés de le faire, les producteurs le feront), mais ça ne donnera pas du tout le droit à la Cinémathèque de les projeter. Donc on aura peut-être une cinémathèque qui pourra accumuler des archives considérables, de plus ou moins bonne qualité, mais qui ne pourra pas les projeter. On revient à ce que je disais tout à l'heure : la Cinémathèque n'existe que par la projection continue des films. Or, c'est justement le contraire de ce qu'on aurait à ce moment-là.

**Godard** On retombe sur la question huit : en offrant un rôle purement artistique à Langlois, le gouvernement veut garder pour l'administrateur que Langlois ne serait plus le contrôle de la projection. C'est-à-dire que Langlois conserverait le droit de collectionner, de tirer, mais il n'assurerait plus la programmation et la projection. Or tout cela ne fait qu'un, c'est important à dire.

Neuvième question : quel est le rôle joué dans cette farce par le Ministère des Affaires Culturelles ?

**Chabrol** En ce qui me concerne, je n'ai jamais compris le rôle de ce Ministère dans aucune des affaires où il était impliqué, je n'ai jamais su pour qui il était, les uns ou les autres. Je compte sur vous pour me l'expliquer, ça m'intéresse beaucoup.

**Godard** Moi je me méfie au contraire beaucoup et je pense que tout ça fait partie d'un plan longuement prémédité par plusieurs personnes ou plusieurs organismes ensemble. L'éviction d'H. Langlois fait suite à celle de Gaétan Picon et à celle de Pierre Boulez. Comme par hasard c'est toujours le même, M. André Malraux, qui élimine les gens qui parlent un certain langage et qui ont une certaine indépendance. Et c'est cette indépendance, c'est ce langage qu'on veut mettre en carte, puisque les metteurs en scène ont des cartes alors que les putes n'en ont plus, ou que l'on veut mettre en maison puisque décidément ce sont des images qui plaisent au Ministère des Affaires Culturelles. Je signalerai un détail qui m'a été indiqué récemment au cours d'une conversation avec Monsieur Biasini, c'est que la Télévision Française n'attend qu'une chose : que le stock de la Cinémathèque Française passe sous contrôle gouvernemental. A ce moment-là, la Télévision pourra s'approprier gratuitement et passer quand elle le voudra ou au contraire ne pas passer le stock culturel du cinéma du monde entier, puisque le stock de la Cinémathèque Française est le premier du monde. Ça, c'est important à dire, et je pense que le Ministère des Affaires Culturelles joue un rôle énorme dans cette affaire. Il s'est emparé du Théâtre Français, il s'est emparé de la musique française, il n'a pas réussi à s'emparer de la littérature, enfin beaucoup moins, et il y avait une partie du cinéma qui lui échappait encore : il essaye de s'en emparer aussi.

Alors, question numéro dix : quels sont les moyens de défense et d'action dont disposent les spectateurs de la Cinémathèque ?

**Jacques Doniol-Valcroze** La question ne concerne pas uniquement les spectateurs, elle concerne tout le monde. On vient de vous expliquer, et très bien, pourquoi tout cela est un scandale, et maintenant il s'agit de savoir ce qu'il faut faire. Je voudrais faire quelques réflexions à ce sujet. La première c'est qu'on pourrait nous dire : qu'est-ce que vous voulez faire, vous avez en face de vous le gouvernement, qu'est-ce que vous pouvez faire contre ça ? A cela, je répondrai que c'est une situation certainement moins compliquée que celle qu'a connue pendant 32 ans Henri Langlois pour arriver à faire de la Cinémathèque Française la meilleure du monde. Ce qu'il a fait pendant 32 ans, nous pouvons bien essayer de le faire pendant un moment pour essayer de remédier à ce scandale. Par ailleurs, en ce qui concerne les moyens d'action, il faut distinguer deux choses assez différentes. Il y a un premier moyen d'action immédiat, d'urgence, qui consiste à empêcher l'étouffement de l'affaire. Il est bien évident que les responsables de ce scandale se sont dit : il y aura quelques articles dans la presse, ce sera comme pour le départ de Gaétan Picon ou de Thibau de la Télévision, quelques articles nécrologiques, on jettera des fleurs et puis les choses se tasseront. Notre premier devoir est d'éviter justement l'étouffement de l'affaire. C'est ce que nous avons fait par des manifestations, c'est ce que

nous faisons par cette réunion, c'est ce que nous faisons en collectant à peu près les signatures de tous les cinéastes du monde, de la plupart des artistes et des producteurs. Puisque cette salle est composée principalement de journalistes, je leur dis : nous avons besoin de vous, il dépend de vous que cette affaire ne soit pas reléguée peu à peu de colonne en colonne. Que dans une dizaine de jours, on n'en parle plus du tout. Un scandale, c'est toujours de l'actualité tant qu'il n'a pas été combattu. Ensuite, il faut envisager comment créer des conditions nécessaires pour parvenir à notre but. Car notre seul but est la réintégration d'Henri Langlois dans ses fonctions. Il y a des bruits qui courent, disant qu'on va proposer à Langlois tel poste, scinder la Cinémathèque en deux. Ce sont là des propositions qui ne nous intéressent absolument pas. Je crois aussi que nous pouvons paralyser le fonctionnement de la Cinémathèque en interdisant la projection des films. Il doit y avoir beaucoup d'autres moyens...

**Jean-Paul Le Chanois** Je voudrais lire ces quelques lignes. « Le Syndicat national des techniciens de la production cinématographique, le Syndicat national des Auteurs et Compositeurs, l'Association des auteurs de films, qui est la branche cinéma de la Société des Auteurs et des Compositeurs dramatiques, s'associent contre la mesure qui frappe Henri Langlois, et l'ont fait savoir dès le 12 février par un télégramme adressé à M. André Malraux. » Et voici ce qu'ils m'ont chargé de vous dire : « Nous connaissons Henri Langlois de longue date et nous avons toujours aimé le dynamisme, l'ampleur et la qualité de son action. Cette cinémathèque est la première et la plus riche du monde. Mais il ne s'agit pas ici d'un discours nécrologique. S'il n'existait pas aujourd'hui de cinémathèque en France et qu'on veuille en constituer une et si, à supposer la vraisemblance du fait, on demandait l'avis de la profession cinématographique tout entière, eh bien ! auteurs, réalisateurs, techniciens, producteurs, artistes, répondraient un seul nom : Langlois. Le pouvoir lui-même semblait de notre avis lorsqu'il décernait la Légion d'honneur à Henri Langlois, et avec les meilleurs motifs. Après que nous ayons lu et entendu de très grands et très nobles discours sur la culture : autodéfense de la collectivité, base de la création et héritage de la noblesse du monde, allant même jusqu'à une culture gratuite comme l'instruction, voici que d'autres voix tiennent aujourd'hui un tout autre langage et qu'on nous parle ici de rentabilité et d'argent. Les Jeux Olympiques coûtent cher et chacun sait qu'il ne s'agit pas là d'une opération rentable. Bien d'autres exemples au service du prestige de la France ne sont pas non plus rentables. Et il est évident qu'une entreprise comme la Cinémathèque est obligatoirement non rentable quoique sans aucune commune mesure avec d'autres cas que nous pourrions citer. On a écrit et parlé même de résistance, nous voudrions simplement parler de démocratie. Nous sommes en République et la liberté nous est garantie d'en appeler à l'opinion publique, ce que nous faisons. Sous une autre République, la IVe, un autre gouvernement a commis une autre erreur, les accords Blum-Burn qui à l'époque sacrifiaient littéralement le cinéma français. Que s'est-il passé ? La profession unanime forma un Comité de défense du cinéma français qui groupait les auteurs, les techniciens, les réalisateurs, les ouvriers, les producteurs, appuyés par la distribution et l'exploitation, et il en est sorti quand même d'assez heureux résultats. Peut-être serait-il bon aujourd'hui de former un Comité de défense de la Cinémathèque Française. Il serait bon que la profession fût consultée bien davantage qu'elle ne l'est. Qu'elle participe à la gestion de ce qu'elle considère comme son rôle et son bien. Non par orgueil ou au nom d'un corporatisme étroit, mais nous pensons que la culture, l'amour et la défense du bien public ne sont pas l'apanage des fonctionnaires, ne sont pas celui d'un parti, qu'il soit gouvernemental ou d'opposition. Il serait bon de grouper au sein d'un comité des organisations professionnelles représentatives, les organisations culturelles, les individus, de réunir les trois générations de cinéastes, Abel Gance, René Clair et Jean Renoir, Truffaut et Godard. Nous pouvons déjà dire ce soir que c'est chose faite. Il serait bon de coordonner notre action d'une façon efficace, bon qu'une délégation de l'Académie Française qui comprendrait les noms de René Clair, Marcel Achard, Joseph Kessel, qui ont signé la protestation, demande audience au général de Gaulle. Il serait bon de demander aux organismes gouvernementaux de ne pas se laisser aller à une sale guerre et de ne pas s'enfermer dans des positions d'où il leur serait difficile de sortir.

**Me Kiejman** Doniol-Valcroze a indiqué tout à l'heure que le succès de l'action qui est menée actuellement est dû à l'ampleur et à la prolongation de vos manifestations. Jacques Rivette et moi, nous pouvons évoquer quelques souvenirs. Nous savons très bien que si finalement le visa d'exploitation de « La Religieuse » a été accordé, c'est certes dû à certaines décisions techniques et même judiciaires, mais d'abord et avant tout à une pression continue de l'opinion publique, qui l'a proprement arraché au gouvernement. Ce rappel prouve donc que des mouvements comme le nôtre peuvent avoir leur efficacité. En l'espèce, nous n'avons qu'un seul but et nous voudrions précisément prendre le gouvernement au mot. Le gouvernement, dans les communiqués qu'il a fait diffuser par la Direction des Arts et Lettres, nous a indiqué qu'il recherchait pour Henri Langlois un poste qui permette à celui-ci de continuer à exercer les qualités qui sont les siennes dans le domaine artistique et technique, à l'exclusion de tout domaine administratif et financier. Un tel poste existe, il est prévu par les statuts d'un organisme privé auquel participe le gouvernement. L'article 7 de cet organisme dit : « Le Conseil d'administration nomme pour trois ans avec l'agrément du Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, un directeur artistique et technique d'une part, et un directeur administratif et financier d'autre part. » Nous voulons que Henri Langlois soit nommé comme directeur artistique et technique de l'organisme dont je viens de lire un extrait des statuts, car cet organisme c'est l'Association de la Cinémathèque Française. Il faut mettre fin à la confusion qui est entretenue actuellement : il n'y a pas à chercher loin, le poste artistique et technique qui doit être réservé à Henri Langlois est celui qu'il avait jusqu'à maintenant, car il n'en avait aucun autre. Il est possible, je l'ignore, que sa collaboration avec le directeur administratif qui était à ses côtés ait été assez difficile. Il est quand même curieux que si cette difficulté de collaboration a existé, on ait préféré supprimer le directeur artistique, c'est-à-dire la pièce essentielle de la Cinémathèque, plutôt que de remplacer le directeur administratif. Donc un but précis, un but clair, un but pour lequel la presse peut jouer un rôle capital : prendre le gouvernement au mot, lui rappeler que le rôle de directeur artistique et technique qu'il réserve à Henri Langlois est prévu par les statuts de la Cinémathèque et doit lui être conservé. Faute de quoi, il est évident que tous disposeraient de moyens importants pour ramener le retour d'Henri Langlois. Pour les spectateurs, évidemment, il y a le refus d'assister aux séances d'une cinémathèque qui ne serait pas confiée à sa responsabilité. Pour tous ceux qui ont déposé des films ou des documents à la Cinémathèque, il y a la possibilité de mettre fin à ce dépôt, de telle sorte que si la Cinémathèque passait outre demain aux défenses qui lui ont été faites d'exploiter les films, eh bien la Cinémathèque en la personne de ses nouveaux dirigeants se rendrait coupable d'un délit qui s'appelle le délit de contrefaçon. Et enfin il reste une mesure qui doit être prise et qui va être prise, c'est la réunion de l'Assemblée générale de la Cinémathèque, car il est évident effectivement qu'il faut revenir à la clarté, c'est-à-dire à la démocratie. Il faut que cette Assemblée générale prenne des décisions qui désavouent celles qui ont été prises par le Conseil d'administration en son nom. Et si un conflit devait aller demain jusqu'au bout, il faudrait que les membres de cette Cinémathèque aillent jusqu'à la saborder,

c'est-à-dire ordonner la dissolution de l'Association dont ils sont membres et dont le salut dépend d'eux. Aujourd'hui la question est donc clairement posée : est-ce que Henri Langlois peut être réintégré dans les fonctions qu'on prétend vouloir lui confier et qui ne sont rien d'autre que celles qu'il avait, ou est-ce que le gouvernement contraindra les membres de la Cinémathèque à détruire celle-ci ? (Applaudissements.)

**Godard** Nous avons tous répondu, chacun à notre manière, à chacune des dix questions. S'il y en a d'autres que vous voudriez poser, vous le pouvez. Ou d'autres moyens d'action auxquels vous pensez... Le dialogue est ouvert.

**Une journaliste étrangère** Est-ce que vous pensez à une autre cinémathèque, avec Langlois ?

**Rivette** Je pense que ce serait une erreur tactique fondamentale que de faire une telle chose à l'heure actuelle. Je me trompe peut-être, je ne suis pas un homme de loi. Je crois que ce qu'il faut demander avant tout, c'est que Langlois reprenne — il n'y a pas à fonder une deuxième cinémathèque, c'est un travail de géant. C'est un travail qui a pris à Langlois 32 ans de son existence, jour et nuit. Fonder une deuxième cinémathèque est une chose évidemment envisageable, mais c'est une solution de désespoir. Ce que nous voulons c'est que Langlois reprenne sa cinémathèque, parce que c'est celle-là qui est aussi la nôtre.

**Nicholas Ray** Je ne crois pas que les efforts combinés de tous les metteurs en scène américains puissent égaler les efforts d'Henri Langlois et de ses collègues à la Cinémathèque Française. Je crois que le travail de la Cinémathèque Française a été peut-être l'effort individuel le plus important jamais accompli dans l'histoire du cinéma. Une grande partie des profits de l'industrie cinématographique américaine vient des pays où des cinémathèques ont été créées grâce aux efforts de gens comme Henri Langlois. Et ce ne serait que justice que les Associations de producteurs américains ou internationales décident de retirer leurs films de la Cinémathèque Française. Ce serait une façon de rendre une petite partie de l'argent qu'elles ont gagné grâce à lui. Le public américain n'aurait aucune considération pour nous, metteurs en scène, s'il n'y avait pas eu l'effort de ceux qui sont ici sur cette estrade, de gens comme Renoir et de ceux qui sont dans le public et que je n'ai pas eu l'occasion de remercier. Ne me dites pas que vous êtes un pays sous-développé. Vous êtes le seul pays dans le monde à avoir une tradition de critique cinématographique et de passage de la critique à la réalisation. Quant à ceux qui insinuent que ce mouvement est inspiré par les communistes, ils me font penser à ceux qui, lorsque j'avais dix-neuf ans, m'ont traité de communiste parce que j'avais invité à habiter chez moi un certain John Ford, candidat à la vice-présidence des Etats-Unis (c'était un Noir), le prenant pour John Ford le metteur en scène, dont j'avais vu deux films à l'époque. (Applaudissements très nourris.)

**Henri Tisot** L'éviction d'Henri Langlois est encore un bâillon de plus sur la liberté française. Lorsqu'il y a des manifestations sanglantes à Caen, on ne les voit pas aux Actualités, on ne le lit pas dans les journaux, et on ne sait rien. J'estime que toute la corporation, des acteurs aux metteurs en scène, nous sommes tous concernés. Il faut utiliser les moyens du bord. Il faut organiser une manifestation générale, mettre au courant tous les acteurs, et j'ai l'impression que si Fernandel, Bardot, Signoret ici présente, Piccoli, se trouvaient rue du Faubourg Saint-Honoré et si nous faisions une manifestation monstre, ça prendrait alors la une des journaux et je crois que la seule chose à faire est de ne pas débander.

**Maurice Lemaitre** Je suis à la fois journaliste et cinéaste. Je dois donner un double témoignage ici. Celui de quelqu'un qui a assisté depuis le début à toutes les assemblées générales de la Cinémathèque dans lesquelles on a essayé d'évincer Langlois. Il y a d'ailleurs ici deux cinéastes qui y assistaient aussi, Daquin et Le Chanois. Ils pourront confirmer mon témoignage. Ce que je voudrais dire, c'est que non seulement, comme l'a dit Maître Kiejman, le jeu actuellement n'est pas joué sur le plan juridique, non seulement on n'a pas demandé l'avis des déposants actifs de la Cinémathèque dont je suis, mais constamment on nous a demandé, à toutes les assemblées générales, de diminuer les pouvoirs de Langlois ou bien de mettre en cause sa gestion. Et constamment les déposants-membres présents à l'assemblée générale et ceux qui avaient donné leurs pouvoirs ont confirmé leur confiance à Langlois.

Le second témoignage est contre le Centre. En 1951, j'ai fait un film et je me suis ruiné pour ce film, je l'ai présenté au Centre du Cinéma et comme il n'y avait pas de problème de censure, d'ordre sexuel ou politique, on a trouvé le moyen d'étouffer mon film en lui donnant le visa « non commercial ». Ce qui veut dire que je n'ai pas pu le projeter dans les salles. La seule personne qui l'ait projeté, avenue de Messine, c'est Henri Langlois. Quand j'ai été poursuivi par les huissiers, la seule personne qui m'ait donné de l'argent pour acheter une copie de mon film, et pour m'éviter les poursuites, c'est Henri Langlois. Plusieurs années après, c'est-à-dire plus récemment, j'ai fait un autre film, en 16 mm cette fois, ça revenait moins cher. J'ai voulu le proposer au Centre du Cinéma. On m'a dit textuellement : gonflez votre film en 35 parce qu'il ne correspond pas aux normes du C.N.C. Quand vous l'aurez fait, c'est-à-dire quand vous aurez dépensé 600 000 F supplémentaires (600 000 F avec lesquels on peut faire un autre film), à ce moment-là on le présentera au label. J'ai gonflé mon film en 35, j'ai été naïf. Je l'ai présenté au Centre et naturellement on m'a refusé le label : président de la commission, Pierre Barbin.

**Godard** Merci Maurice Lemaitre.

**Henry Chapier** Ce sont là simplement quelques suggestions d'ordre pratique. Vous faites une conférence qui est capitale, il y a des journalistes dans la salle et il y a des photographes. Godard sait parfaitement ce qu'est un quotidien. Je crois qu'il serait de très bonne politique que Me Kiejman, qui nous a apporté des précisions d'une importance capitale, fasse, tous les jours, ce qu'on appelle un round-up. De même que le contre-gouvernement fait des communiqués à l'Agence France-Presse, qui est forcée de les accepter, s'il se constitue un Comité de défense, comme l'annonce J.-P. Le Chanois, il faut que nous puissions communiquer notre point de vue.

**Godard** C'est une très bonne idée et on va essayer de la mettre en pratique. Une autre question ?

**Un employé de la Cinémathèque** Je suis un congédié de la Cinémathèque. Je suggère, puisque sous l'ancienne cinémathèque les programmes étaient imprimés gratuitement dans tous les journaux, de demander aux journaux de réserver au Comité de soutien de la Cinémathèque cet emplacement, pour que chaque fois qu'il y a une attaque — et je vais vous en annoncer une — on puisse au moins répondre librement. Je vous signale que la direction Barbin, l'usurpateur comme je l'appelle, fait filmer les intérieurs des blockhaus les plus « malheureux », les plus ruinés, ceci pour donner une « preuve » dans un rapport qui va certainement être utilisé largement pour démontrer, et sur le plan technique, cette fois-ci, donc du ressort de M. Langlois, l'« incapacité » de celui-ci. Mais il faut tout de suite savoir que M. Langlois avait proposé au Centre un plan pour justement ne pas utiliser ces blockhaus inutilisables. Plan auquel il n'a jamais été donné suite par M. Holleaux. (Applaudissements.)

**Godard** Ce que je voudrais demander aux journalistes, c'est — si jamais la Cinémathèque essaie de rouvrir ses portes, et puisque notre but est de la fermer tant que Langlois ne sera pas réintégré dans ses fonctions, et si jamais on leur remet des programmes — soit de ne pas les publier, soit, s'ils y sont forcés par la propre Direction de leur journal, de les saboter, de les publier avec des erreurs. (Rires.) Je crois que ce qui est important, pour chaque spectateur qui n'a pas de moyens d'action comme les organismes ou comme nous-mêmes, c'est le sabotage perpétuel : lacérer les fauteuils discrètement avec une lame de rasoir, jeter des encriers sur l'écran,

sabotage intégral pour rendre i-nu-ti-li-sable la Cinémathèque. Car elle est utilisable seulement avec Henri.

**Rivette** Je voudrais ajouter une autre chose pour l'action permanente, car c'est d'une action permanente qu'il s'agit (à partir de maintenant, et jusqu'à victoire complète, nous rentrons dans la guérilla continue) : dès que quelqu'un d'entre vous — spectateur, journaliste, membre de la Cinémathèque obligé de rester en fonction pour des raisons matérielles — est au courant d'une manœuvre en cours, d'une fausse nouvelle qui va s'apprêter à circuler, aussitôt qu'il nous le fasse savoir au Comité de défense de la Cinémathèque Française en train de se fonder (adresser le courrier : 7, rue Rouget-de-Lisle, Paris-1er).

**Un journaliste étranger** Je voudrais quelques détails juridiques. J'ai entendu dire qu'il fallait qu'André Malraux signe quelque chose avant que Barbin ne devienne vraiment ce qu'il essaie de devenir. Ensuite, est-ce que l'Association de la Cinémathèque peut casser l'action du Conseil ?

**Me Kiejman** Effectivement, ce sont deux questions très précises auxquelles on peut répondre avec précision. Le texte que je vous avais lu tout à l'heure et qui est emprunté aux statuts de l'Association dite la Cinémathèque Française, dit que le Conseil d'administration nomme pour trois ans avec l'agrément du ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, un directeur artistique et technique et un directeur administratif et financier. Or actuellement, nous sommes dans la confusion et pourquoi ? Nous savons bien que Henri Langlois en tant que directeur artistique et technique n'a pas été reconduit dans ses fonctions de trois ans, nous savons bien que Henri Barbin est en quelque sorte proposé par le Conseil d'administration — je dis bien proposé parce que nommer quelqu'un avec l'agrément d'un autre, cela veut dire en clair qu'on n'a fait que le proposer à cet autre — et nous ne savons pas si cet agrément du ministre des Affaires Culturelles a été donné. Et nous ne savons pas non plus, en raison de la confusion entretenue par les communiqués de la direction des Arts et des Lettres, si Pierre Barbin sera nommé au poste de directeur artistique et technique, poste qu'occupait Henri Langlois, ou s'il sera à la fois nommé à ce poste et à celui de directeur administratif et financier qui était occupé par un autre qu'Henri Langlois. Curieusement, une des justifications de l'administration pour avoir mis fin aux fonctions d'Henri Langlois, c'est la prétendue nécessité de rassembler entre les mains d'un seul des fonctions qui exigent effectivement des compétences aussi différentes que celles de directeur artistique et technique et de celles de directeur administratif et financier d'autre part. L'imprécision vient pour le moment du gouvernement, qui d'une part, veut en quelque sorte freiner le mouvement de protestation pour nous empêcher de savoir dans quelle direction déterminée il faut les diriger, et d'autre part ne doit pas savoir lui-même comment se tirer de cette situation. La deuxième question : est-ce que l'Assemblée générale peut révoquer la nomination de M. Barbin ? Si on prend les statuts à la lettre, elle ne le peut pas, puisque la nomination du directeur artistique et technique est confiée au Conseil d'administration. Mais l'Assemblée générale peut modifier les statuts. On pourrait très bien concevoir que demain l'Assemblée générale décide désormais de nommer le directeur artistique et technique. Certes, la modification des statuts serait elle aussi subordonnée à l'agrément du gouvernement, mais si une telle modification des statuts était proposée par l'Assemblée générale, eh bien le gouvernement, en refusant, n'aurait plus qu'à montrer qu'il n'entend pas respecter le vœu de cette Assemblée générale qui est le seul vœu démocratique parce que c'est celui de tous. On arriverait dès lors à une impasse. Comme je vous l'ai dit tout à l'heure, l'Assemblée générale pourrait prendre une autre mesure qui serait purement et simplement la dissolution de la Cinémathèque avec un vœu recommandant l'attribution des biens qui sont les siens à un établissement public. Bien sûr, quel établissement public faudrait-il choisir ? Il faudrait soit en choisir un qui ait la confiance des membres de l'Assemblée générale, soit un qui soit tellement dérisoire qu'en quelque sorte par ce choix paradoxal, les membres de l'Assemblée générale montrent qu'ils regrettent d'être ligotés par les statuts et ne veulent pas d'autre organisme pour gérer la Cinémathèque qu'un organisme dirigé par Langlois. Actuellement on me fait parvenir un document sur papier à en-tête de la Cinémathèque française qui est signé par M. Pierre Barbin en qualité de directeur artistique et technique, fonction occupée jusque-là par Henri Langlois — et signé également par Raymond Maillet qui était et qui resterait donc provisoirement directeur administratif et financier. Tout cela, encore une fois, est subordonné à l'agrément du Ministre, et prouve bien encore une fois à quel point la presse a été abusée puisqu'on lui fait croire que M. Pierre Barbin est là pour occuper un poste administratif alors qu'à l'évidence c'est bien le poste artistique et technique de Henri Langlois qu'il occupe.

**Jean Jabely** Je voudrais dire un petit mot au sujet de M. Pierre Barbin que je connais bien. Je ne sais pas s'il va être nommé, mais ce que je sais c'est que, actuellement, surtout pour les films de courts métrages et pour les films d'animation, c'est lui qui tient le robinet des primes à la qualité. J'ai vu juste avant de venir ici un producteur qui m'a dit : mon pauvre Jabely, ne vous mettez pas dans ce truc-là, on va faire tintin pour les primes à la qualité. Il s'agit d'un producteur qui fait dix ou quinze films de courts métrages par an. Cela dit simplement pour vous montrer le poids qu'a ce monsieur et ses moyens de pression.

**Godard** Mais nous savons très bien que les rares qui ont refusé de s'associer à nous — je dis bien les rares puisque sur 800 personnes, il y a environ une quinzaine de personnes qui ont refusé de signer — l'ont fait uniquement pour des questions de finance. Les quelques metteurs en scène qui viennent de recevoir ou qui vont recevoir une avance sur recettes ou qui encore sont en train d'adapter un roman du directeur général des Arts et Lettres. (Applaudissements.)

**Rivette** Je voudrais répéter encore une fois que Pierre Barbin, qui se targue du titre de Directeur de Tours, de Directeur d'Annecy, n'a fait qu'exploiter quelque chose qui avait été entièrement créé par André Martin et Boschet. Il est entré dans la place comme un second, comme un comptable et peu à peu il les a éliminés, en deux ou trois ans.

**Simone Signoret** Ce matin j'ai vu une lettre dans un journal qui avait l'air d'insinuer que pendant les quatre ans d'occupation, Langlois ne s'était pas du tout occupé de la Cinémathèque. Je dirai seulement — parce que c'est la vérité, ça remonte à mes souvenirs de jeunesse — que la première fois que j'ai vu le « Cuirassé Potemkine », c'était en 1941 dans la salle à manger de la mère de Langlois, rue Troyon. Tous les films soviétiques ou les films de Renoir qui étaient interdits parce que c'était l'occupation, les films de Prévert qui vient de partir — les seuls beaux films que j'aie vus pendant cette période m'ont été projetés par Langlois qui baladait les bobines dans le métro, ce qui maintenant a l'air rigolo, mais qui tout de même à l'époque présentait un certain danger, et pas par le monsieur qui a écrit la lettre que j'ai lue ce matin, il ne m'a jamais rien projeté.

**Marcel Carné** Je confirme ce qu'a dit Simone, parce que moi-même, pendant la guerre, Langlois m'a apporté des bobines de films qu'on a cachées dans la cave. Je n'ai pas vu l'autre monsieur, qui est aujourd'hui un confrère à moi, mais que je méprise profondément pour sa lettre d'aujourd'hui.

**Un spectateur** Je ne suis pas français mais étranger. A la suite d'événements politiques, j'ai quitté le Moyen-Orient pour venir en Europe. J'avais le choix entre la France, l'Angleterre et le Brésil, j'ai choisi la France parce qu'il y avait une chose qui s'appelait la Cinémathèque et qui se trouvait à Paris. Que M. Langlois ait été renvoyé est un scandale. Si l'action que nous commençons ce soir, si cette action n'aboutit pas, c'est à désespérer, il n'y a plus qu'à émigrer.

**Godard** Mais nous ne désespérons pas du tout et ça aboutira. Merci.

## Protestations

Du monde entier ont protesté contre le renvoi de Henri Langlois et demandé sa réintégration les personnalités (cinéastes, producteurs, acteurs, journalistes, écrivains, hommes de théâtre, peintres, etc.) dont les noms suivent. Nous avons arrêté cette liste à la date du 23 février, nous publierons dans notre prochain numéro les signatures qui nous parviendront ultérieurement. En ce qui concerne les interdictions formulées par de nombreux cinéastes de projeter leurs films à la Cinémathèque nouvelle manière, il est encore impossible d'en donner la liste exacte : chaque jour nous parviennent de nombreux doubles des lettres recommandées envoyées à ce sujet à la nouvelle administration.

### AUTEURS, REALISATEURS, TECHNICIENS (France)

Marcel Achard, Jean-Gabriel Albicocco, Henri Alekan, René Allio, Philippe Arthuys, Alexandre Astruc, Bernard Aubouy, Michel Audiard, Jacqueline Audry, Jean Aurel, Philippe Agostini.
Jean Badal, Jacques Baratier, Léon Barsacq, Jean Becker, Etienne Becker, Charles Belmont, José Benazeraf, Claude Berri, Charles Bitsch, Francis Blanche, Bertrand Blier, Marcel Bluwal, Michel Boisrond, Yves Boisset, Antoine Bonfanti, Michel Boschet, Daniel Boulanger, Antoine Bourseiller, Roger Boussinot, Pierre-André Boutang, François Boyer, Charles Brabant, Robert Bresson, Jean-Claude Bringuier, Jacques Brissot, Philippe de Broca, Sophie Becker.
Carlo Rim, Marcel Carné, Jean-Claude Carrière, Denise de Casablanca, Ange Casta, Alain Cavalier, André Cayatte, Claude Chabrol, François Chalais, Christian de Challonge, Jean-Pierre Chartier, Christian-Jaque, Maurice Clavel, Ghislain Cloquet, Henri-Georges Clouzot, Françoise Collin, Philippe Collin, Henri Colpi, Costa-Gavras, Michel Cournot, Raoul Coutard, Darry Cowl, Jean Dubot, Michel Drach.
Louis Daquin, Henri Decoin, Jean Delannoy, Maurice Delbez, Georges Delerue, Jacques Demy, Jacques Deray, Michel Deville, Jean Dewever, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean Dreville, Jean-Marie Drot, Anne Dubot.
Robert Enrico, Pierre Etaix, Jean Eustache, Jacques Ertaud.
Jean Fléchet, Philippe Fourastié, Georges Franju.
Jean-Pierre Gallo, Abel Gance, Pierre Gaspard-Huit, Paul Gegauff, Guy Gilles, Claude de Givray, Sergio Gobbi, Jean-Luc Godard, Gilles Grangier, Mme Jean Gremillon, Paul Grimault, Pierre Grimblat, Jean Gruault, Gérard Guillaume, Agnès Guillemot, Claude Guillemot, Pierre Granier-Deferre.
Marcel Hanoun, Jean Herman, Robert Hossein, Noël Howard.
Sébastien Japrisot, Alain Jessua, Pierre-Alain Jolivet.
Roger Kahane, Max Kalifa, Nelly Kaplan, Pierre Kast, Léonard Keigel, Mme Kirsanoff, William Klein, Serge Korber Willy Kurant, Ado Kyrou.
André S. Labarthe, Maurice Labro, Georges Lacombe, Jean Lallier, Denys de La Patellière, Roland Laudenbach, Georges Lautner, Jean-Paul Le Chanois, Emma Le Chanois, Jean Leduc, Michel Legrand, Claude Lelouch, Colette Leloup, Francis Leroi, Alain Levent, René Levert, Pierre Levy-Corty, Jean L'Hote, Atahualpa Lichy, Jean Lods, Stellio Lorenzi, N. et W. Lubchansky, Edouard Luntz, Jean-Jacques Languepin.
Gitt Magrini, Lydie Mahias, Louis Malle, Man Ray, Jean-Pierre Marchand, Marc'o, Chris Marker, Christian Marquand, Nadine Marquand-Trintignant, André Martin, Jean-Pierre Melville, André Michel, Michel Mitrani, Jean Mitry, Edgar Morin, Luc Moullet, Marcel Moussy, Robert Mennegoz.
Noël-Noël.
Marcel Ophuls.
Louis Page, Marcel Pagnol, Nico Papatakis, Marie-Lou Parolini, Paul Paviot, Pierre Pelegri, Georges Pierre, Jean-Daniel Pollet, Jean Prat, Jacques Prévert, Pierre Prévert.
Jean-Paul Rappeneau, François Reichenbach, Jean Renoir, Alain Resnais, Bernard Revon, Jean-José Richer, Jacques Rivette, Yves Robert, Eric Rohmer, Maurice Ronet, Jean Rouch, Jacques Rouffio, Raymond Rouleau, Jacques Rozier, Mario Ruspoli, Jean Ravel.
Raoul Sangla, Marc Sator, Claude Sautet, Jean-Paul Savignac, Paul Seban, Edmond Sechan, Suzanne Schiffman, Jean Schmidt, Pierre Schoendorffer, Charles Spaak, Georges Strouve, Francis Seyrig.
Jean-Charles Tacchella, Jacques Tati, Bertrand Tavernier, Bernard Toublanc-Michel, François Truffaut.
Roger Vadim, Georges Van Parys, Agnès Varda, José Varela, Paul Vecchiali, Sacha Vierny, Carlos Vilardebo, Henri-Pierre Vincent.
Pierre Zucca, Anne Zamire.

### AYANTS DROIT OU HERITIERS

Mme Jacques Becker, Edouard Dermit, Mlle Marie Epstein, Mme Eve Francis Delluc, Mme P.A. Harlé, Mme Maurice Jaubert, Louise Lagrange-Tourneur, Mme Le Somptier, André Méliès, Marcel Ophuls, Marc Saint-Saëns, Mme Vernac-Von Stroheim, Mme Luce Vigo-Sand, Mme Annette Wademant.

### REALISATEURS ETRANGERS

Michelangelo Antonioni, Lindsay Anderson, Gianni Amico, Gabriel Axel, Lev Arnstam, Robert Aldrich, Adolfo Arrieta.
Ingmar Bergman, Richard Brooks, Luis Buñuel, Juan Buñuel, M. Borges, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Michel Brault, Lima Barretto, John Berry, Luis-Garcia Berlanga, Alessandro Blasetti, J. Bressane, Peter Brook, Zbynek Brynych, Guy Bergeron.
Charles Chaplin, John Cassavetes, Juleen Compton, Hubert Cornfield, Jack Clayton, Alberto Cavalcanti, M. Carneira, M. Capovila, Luigi Chiarini, Henning Carlsen, Shirley Clarke, Vera Chytilova, Vittorio Cottafavi, Roger Corman.
Jules Dassin, André Delvaux, Carl Th. Dreyer, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Alexis Damianos, Ferdinand Dansereau, Adrian Ditvoorst, Vittorio De Seta, Delmer Daves, Ian Dunlop, Mark Donskoi, Madame Dovjenko, Thorold Dickinson, Philip Dunne.
Luciano Emmer.
John Frankenheimer, Marco Ferreri, Samuel Fuller, Sandro Franchina, Robert Florey, Milos Forman, Riccardo Freda, John Ford, Richard Fleischer.
Ruy Guerra, Ibrahim Golestan, Gilles Groulx, Jacques Godbout, Serge Guerassimov, John Grierson, Tay Garnett.
Alfred Hitchcock, Léon Hirszman, Mohamed Lakdar-Hamina, Pierre Hebert, S. Hidari, Susumu Hani, Anthony Harvey, Howard Hawks, Curtis Harrington, Joris Ivens, Shintaro Ishihara, Shohei Imamura.
Claude Jutra, Arnaldo Jabor, Vojtech Jasny, Jaromil Jires, Pavel Juracek.
Elia Kazan, Stanley Kubrick, Kurosawa Akira, Walter-Hugo Khouri, Ferdinand Khittl, Kinugasa Teinosuke, Kobayashi Masaki, K. Kumai, Alexander Kluge, Elmar Klos, Gene Kelly, Lev Koulechov, Grigori Kozintzev, Burt Kennedy.
Fritz Lang, Alberto Lattuada, Anatol Litvak, Albert Lewin, Jean-Pierre Lefebvre, Arthur Lamothe, Joseph Losey, Gerhard Lamprecht, Richard Lester, Jerry Lewis, Richard Leacock.
Norman Mac Laren, Gianfranco Mingozzi, Robert Manthoulis, Vincente Minnelli, Vatroslav Mimica, Lewis Milestone, Dusan Makavejev, Andrew Mac Laglen, Albert Maltz, E. F. Medard.
Naruse Mikio, Jan Nemec.
Valentino Orsini, Oshima Nagisa, Liam O'Leary, Richard Leacock.
Pier-Paolo Pasolini, Otto Preminger, Arthur Penn, D. Prouse, Robert Parrish, L.S. Person, Pierre Perrault, Nelson Pereira dos Santos, Joachim Pedro de Andrade, A.C. Poirier, C. Perron, Ivan Passer, D.A. Pennebaker.
Roberto Rossellini, Karel Reisz, Tony Richardson, Lionel Rogosin, Glauber Rocha, Paolo Rocha, Nicholas Ray, Edgar Reitz, W. Reinke, Hans Richter, Jorgen Roos, Satyajit Ray (et les cinéastes indiens), Mikhail Romm, Youri Raizman, Mark Robson, William Reisch.
Josef Von Sternberg, Jean-Marie Straub, Paolo Cesar Saraceni, Roberto Santos, Shindo Kaneto, Luigi Saltini, Evald Schorm, Julia Solntseva, Don Siegel, John Sturges, George Seaton (Président de la Director's Guild).
Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Teshigahara Hiroshi.
K. Urayama.
Wim Verstappen, Luchino Visconti, Alex Viany, King Vidor.
Orson Welles, Robert Wise, Andy Warhol, Raoul Walsh, Malvin Wald, Basil Wright.
Terence Young, Y. Yoshida, Yoshimura Kosaburo, Serge Youtkevitch.
Fred Zinneman.

### PRODUCTEURS ETRANGERS

Henry Blanke, Pandro S. Berman, William Bowers. Gene Corman. Richard E. Lyons. Raymond Rohauer. Milton Sperling. Lawrence Turman. Raymond Wagner.

### ACTEURS

Anouk Aimée, Stephane Audran, Françoise Arnoul, Arletty, Claudine Auger, José Arthur, Bibi Andersson, Charles Aznavour, Mario Adorf, Grégoire Aslan.
Bernard Blier, Jean-Paul Belmondo, Françoise Brion, Pierre Barouh, Gérard Barrey, Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Denis Berry, Claude Brasseur, Pierre Brasseur, Brigitte Bardot, Mijanou Bardot, Yves Beneyton, Francine Bergé, Jean-Louis Barrault, Michel Bouquet, Nadine Basile, Bruno Cremer.
Jacques Charrier, Pierre Clementi, Geneviève Cluny, Eddie Constantine, Jean-Pierre Cassel, Pia Colombo, Pauline Carton, Alain Cuny, Renée Cosima.
Catherine Deneuve, Alain Delon, Mireille Darc, Marie Dubois, Chantal Darget, Danièle Delorme, Charles Denner, Marlène Dietrich, Jacques Destoop, Mario David, Florence Delay, Marie Dea, Jean Desailly, Mark Damon, Gabrielle Dorziat, Julie Dassin, Claude Dauphin.
Jane Fonda, Françoise Fabian, Bernard Fresson, Sami Frey, Renée Faure, Suzanne Flon, Huguette Forges, Fernandel.
Juliette Greco, John Garko, Xavier Grandes. Katharine Hepburn, Robert Hirsch, Catherine Hessling, Eléonore Hirt. Daniel Ivernel.
Lang Jeffries, Ulla Jacobson, Henry Jones, Odette Joyeux.
Anna Karina, Jean-Pierre Kalfon, Machiko Kyo. Barbara Laage, Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud, Valérie Lagrange, Roland Lesaffre, Philippe Leroy-Beaulieu, Michel Lonsdale, Margaret Lee, Bernard Laury.
Jeanne Moreau, Yves Montand, Mifune Toshiro, Michelle Moretti, Jean Marais, Jean-Pierre Marielle, Judith Magre, Jean Martinelli. Marie-José Nat, Philippe Noiret.
Peter O'Toole, Bulle Ogier.
Michel Piccoli, Marie-France Pisier, Miche-

line Presle, Jean Paredes, Françoise Prévost, Jacques Perrin, Sacha Pitoeff, François Périer. Françoise Rosay, Francisco Rabal, Catherine Rouvel, Michel de Ré, Serge Reggiani, Emmanuèle Riva.
Michel Simon, Simone Signoret, Delphine Seyrig, Jacqueline Sassard, Alexandra Stewart, Michel Subor, Lazlo Szabo, Jean Seberg, Alice Sapritch, Catherine Sauvage, Gloria Swanson, Simone Simon, Madeleine Sologne, Susan Strasberg, Maurice Sarfati, Martine Sarcey.
Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Henri Tisot, Jean Topart, Pierre Tabard, Michel Treguer.
Marina Vlady, Françoise Vatel, Jean Vilar, Howard Vernon, Lino Ventura, Denise Varnac, Pierre Vaneck, Robert Valey.
Anne Wiazemsky, Jean Yanne.

**PRODUCTEURS**

Jacques Bar, Georges de Beauregard, Mag Bodard, Henri Beauvais, Janine Bonnardot.
Anatole Dauman, Henri Deutschmeister, H. Froment, André Genoves, Claude Jaeger, Henri Lassa, Philippe Lifchitz, Claude Nedjar, Raoul Ploquin, Gisèle Rebillon, Bernard Revon, A. Raygot, Harry Saltzman, Jo et Sammy Siritsky, Barbet Schroeder, André Thivat, Catherine Vinteur, Gilbert Wolmark.

**PERSONNALITES DES ARTS ET LETTRES et CRITIQUES (France et étranger)**

Louis Aragon, Marcel Achard, Pierre Ajame, Michel Aubriant, Jean-Michel Arnold, Alexandre Arnoux, Arthur Adamov, Jean Anouilh, Alechinsky, Aldo Addobatti, Alexandre Alexandre, Janik Arbois, Colette Audry, Jacques Aumont.
Roland Barthes, Marcel Brion, Jean de Baroncelli, Jean Béranger, Yvonne Baby, Robert Benayoun, Jean-Louis Bory, Jacques Bontemps, Noël Burch, Patrick Brion, Jacques Borgé, Boileau-Narcejac, J. Broz, Denise Bablet, Jean Barraqué, Raymond Bellour, Y. Bernard, Samuel Beckett, C. Bryen, Pierre Barbaud, Simone de Beauvoir, William Berger, François Billetdoux, Camillo Bassoto, Freddy Buache (Cinémathèque suisse).
James Card (George Eastman House), Alexandre Calder, Henry Chapier, Bernard Cohn, Michel Ciment, Jean Collet, Jean-Louis Comolli, Michel Capdenac, Albert Cervoni, Jean Cohen, Robert Chazal, César, Michel Caen, Luciana Cilli, Truman Capote.
Marguerite Duras, Philippe Dumarçais, Jacques Demeure, Jean Domarchi, Michel Delahaye, Pierre Daix, Bernard Dufour, Shelagh Delaney, M. Dufrenne, Michel Denis, Jean Dewasne, C. Dancourt, Mikel Dufrenne, Thorold Dickinson (Prof. University Londres), R.-P. Diard.
Max Ernst, Jean Effel, Lotte H. Eisner, Philippe Engrand, Bernard Eisenschitz, Michel Emer, Leny Escudero.
Jean-André Fieschi, Odette Ferry, R. Frances.
Jean Genet, Jean Giono, Gabriel Garran, Pierre Gascar, Claude Garson, Gérard Gozlan, Georges Goldfayn, C. Grenier, André Guérin, Annette Goldman, Jacques Goimard, D. Gaudry, L. Goldman, Claude Gauteur.
Guillaume Hanoteau, E. Hurard, M. Humbert, Léon Hurwitz, Philippe Haudiquet.
Eugène Ionesco, Isidore Isou.
G. Jones, J. Jacquot, Jean Joulin, R. Julian, Alain Jouffroy, Pierre Jacques.
Piotr Kowalski, Pierre Klossowski, E. Konigson, Karskaya, A. Knight (University Southern Californie), Marie-Ann Knight, Hyberg (créatrice costumes Los Angeles), Mme Kawakita.
Daniel Lesur, Roland Laudenbach, Claude Lanzmann, R.P. Guy Léger, Wilfredo Lam, Samuel Lachize, Gérard Legrand.
Jean-Pierre Leonardini, Pierre Laforêt, Gérard Lebovici, R.H. Lener, Maurice Lemaitre, Gérad Lascault, Jean-Jacques Lebel, Christian Ledieu, Philippe Labro, Nadine Liber.
Pierre Mendès-France, Claude Mauriac, Violette Morin, F. Molnar, André Pieyre de Mandiargues, Bona de Mandiargues, M. de Hodeln, Louis Marcorelles, François Maurin, Robeart Monange, Jean-Yves Mock (Galerie Hanover Londres), Giovanni Muller, Michèle Manceaux, Claude Makovski, Marcel Martin, Paul-Louis Martin, Aline Maresco, Jacques Meillant.
Georges Neveux, Jacquel Noël, Jean Narboni, Dominique Noguez, Claude Ollier.
Anne Philipe, Marcelin Pleynet, Pablo Picasso, Gaëtan Picon, Roger Planchon, Jean Prodromides, Jean-Loup Passek, Sylvie Pierre, R.P. Pradal, Claude-Jean Philippe, Bernard Parmegiani, Raymond Queneau.
Olivier Revault d'Allonnes, Claude Revault d'Allonnes, J. Rollin, Jean-Louis Rieupeyrout, Nicolas de Rabaudy, Christiane Rochefort, Jean Ricardou, Jean Ribet, Guy Rétoré, Denise René, Richard Roud (British Film Institute), Maurice Roche, D. Robinson, P. Roubertoux, Rufus, Claude Regy, Jean Raine, Claude Roy, U. Reynaud, Paul Ricœur.
Jean-Paul Sartre, Philippe Sollers, Nicolas Schoffer, Philippe Soupault, Helen Scott, Claude Simon, Mme Georges Sadoul, Louis Seguin, Paule Sengissen, Jacques Siclier, Elliot Stein, Jean-Marie Serreau, G. Singler, Jacques Sternberg, Luigi Saltini, Gilbert Salachas.
Elsa Triolet, Thirifays (Cinémathèque de Belgique), Dorothea Tanning, Guy Teisseire, Roger Tailleur, Nicolas Texeira, Jean Thibaudeau, Paul-Louis Thirard, Paule Thevenin, Roger Thérond, Jean Tasso, Claude-Marie Trémois, Jean-Louis Tallenay, Marcel Tariol.
Vasarely, Fr. Verlhin (Fondation Maeght), Madame Roger Vailland, Melvin Van Peebles, Jean Vidal, Z. Voynov, Vercors, A. Vogel (Festival de New York), Paul Vialar.
Monique Wittig, C.D. Watton, Iannis Xenakis.
Yoda Yoshikata, Yamada Koichi.

**GROUPEMENTS**

Association des metteurs en scène danois, Association critiques de cinéma italien, Centre d'entrainement aux méthodes d'éducation active (150 membres), Ciné-Club de l'I.C.A.R., Conseil municipal de Sarcelles, Center Documentary, Les Elèves de l'Ecole d'Art de Newton Abbott (Angleterre), Amis de la Cinémathèque de Dijon, Marseille, Tours, Grenoble, Cinémathèque suisse, Cineteca Italiana, Cinémathèque tunisienne, Cinémathèque d'Iran, Ciné-Club d'Annecy, Fédération Nationale du Théâtre Universitaire, Ciné-Club Universitaire de Lausanne, Festival du film de Science-Fiction de Trieste, Les élèves de l'IDHEC, 114 membres de la T.V. scolaire, Deutsche Kinemathek (Gerhard Lamprecht), Cinémathèque d'Irlande (G. Morrisson), Museum of Modern Art (New York), Oxford University film, Présence du Cinéma, Syndicat National de la Radiotélévision, Syndicat C.G.T. Rhodiacéta-Besançon, Institut d'Ulm, U.N.E.F., Union des Ciné-Clubs du Centre (Tours), Verband der Deutschen Film Club, Festival de New York, Festival de Venise, Bureau du Syndicat des réalisateurs TV, Association Française des critiques de Cinéma et de Télévision, Association Française des Cinémas d'Art et Essai, Chercheurs et Directeurs C.N.R.S., 40 membres du Service de la Recherche O.R.T.F., 438 cinéastes de la Film Makers Corporation New York, Centre culturel de Besançon, Section des Etudes chinoises de la Sorbonne, Cinémathèque de Grèce, Cinémathèque du Pérou, Museo de Arte Moderna de Rio, Modern Art Film Library (Tokyo), Cinémathèque turque, Maison des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son de l'Académie de Bordeaux.

## BULLETIN D'ADHESION

(à recopier ou découper)

COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE, Président d'honneur : Jean Renoir, Président : Alain Resnais. Siège social : 13, rue de Seine-6e. Adresser toute la correspondance : 7, rue Rouget-de-l'Isle - Paris-1er.

NOM : PRENOMS :

ADRESSE :

Je souhaite devenir membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française dont le siège social est à Paris-6e : 13, rue de Seine, et je vous prie de trouver, ci-joint, une cotisation afférente à la qualité de : (*)

Membre Fondateur : F 500. Membre Bienfaiteur : F 50. Adhérent : F 5.

Le signature :

(*) Rayer la mention inutile. Règlement par chèque bancaire ou chèque postal, ou par mandat libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du Comité. Dès réception de votre adhésion et de votre règlement, vous recevrez directement votre carte. Le Comité vous tiendra personnellement au courant des développements de son action.

# PETIT JOURNAL DU CINEMA

## Lettre de Rome

Federico Fellini a fini le tournage de « Non scommettere la testa col diavolo » (« Il ne faut pas parier sa tête avec le diable »), épisode du film « Tre passi nel brivido » (« Histoires extraordinaires », réalisées aussi par Malle et Vadim, d'après trois récits de Poe). Le retour au cinéma de Fellini laisse attendre le début de « Il viaggio di G. Mastorna » qui avait été reporté depuis plusieurs mois et dont les décors, à la De Laurentiis, sont déjà tombés en ruines. Pour « Non scommettere la testa col diavolo », Fellini, s'inspirant librement de Poe, a inventé l'histoire d'un acteur anglais (Terence Stamp) qui vient à Rome pour tourner un western « catholique » produit par une société fondée par des prêtres L'acteur est un alcoolique dont la carrière est sur le déclin ; la Rome qui lui apparaît est déformée par la drogue et peuplée de visions hallucinantes. Au cours d'une de ses nuits de « dolce vita », il fera le pari de sauter d'un pont à demi détruit près de Rome. Il y parviendra, mais un fil suspendu lui coupera la tête.


Christian Alégny dans « Non scommettere la testa col diavolo » de Federico Fellini.

La Rome vue par l'acteur a naturellement été presque entièrement reconstruite en studio par Fellini, un décor hallucinant, proche de celui de « Giulietta degli spiriti », peuplé d'une faune de morts-vivants violemment maquillés, qui attaquent le cadavérique Terence Stamp habillé en beatnik. Tout laisse prévoir un pas en avant sur la voie de « Giulietta », mais Fellini a souvent déclaré qu'il considère ce film comme une parenthèse, et qu'il l'a surtout accepté pour résoudre les problèmes financiers provoqués par le renvoi de « Mastorna ».

Toujours dans le domaine du film à sketches, Pier Paolo Pasolini a terminé son épisode pour « Vangelo 70 », intitulé « La sequenza del fiore di carta », interprété par Ninetto Davoli. Cet épisode s'ajoute au « Fico infruttuoso » de Bertolucci (cf. « Cahiers », numéro 194), à celui de Godard (« Cahiers », nº 193), et à un de Lizzani. Quant à celui de Zurlini, il est trop long (80 minutes) et sera distribué comme long métrage. Comme cinquième réalisateur, on parle de Bellocchio.

La « Séquence » de Pasolini s'inspire de la parabole du figuier innocent : l'innocent Ninetto ne parvient pas à prendre position devant les événements du monde. Dieu l'exhorte à se faire une opinion personnelle, mais lui ne comprend pas. Alors, Dieu le tue, sans se soucier que son jeune âge ait pu l'empêcher de mûrir.

Le sketch a été tourné en deux jours, procédant par plans-séquence sur chargeurs de 314 mètres (technicolor, techniscope), qui ont ensuite été montés sur une durée totale de 14 minutes. Le tout sans scénario, mais en se basant sur l'improvisation et la verve de Ninetto qui a parcouru une grande rue de Rome, la via Nazionale, en rencontrant des amis qu'il ne s'attendait pas à rencontrer. La longue séquence est interrompue par quelques images de violence et de mort, particulièrement dans le Tiers Monde, et se conclut avec la mort de Ninetto, tué comme un Vietcong ou un Noir du Congo.

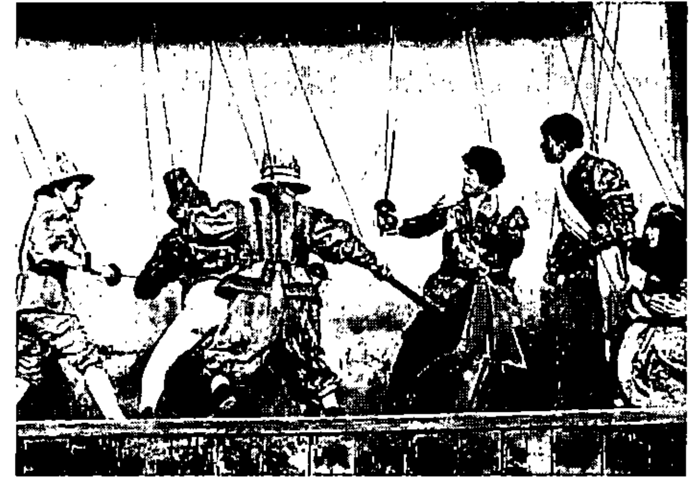

Pier Paolo Pasolini pendant le tournage de « Che cosa sono le nuvole ».

Pasolini a aussi dirigé, avant « Edipo Re », un épisode pour la De Laurentiis qui est encore inédit et sera probablement introduit dans un film intitulé « Capriccio italiano ». Le sketch est magnifique, sans aucun doute parmi les plus belles choses de son auteur, aussi beau que le prologue de « Edipo Re ». Il s'appelle « Che cosa sono le nuvole », est en couleur, dure 22 minutes et est interprété par Totò (son dernier rôle), Ninetto Davoli, Laura Betti, Adriana Asti, Franco Franchi et Ciccio Ingrassia.

« Che cosa sono le nuvole » raconte l'histoire d'une vie, la vie d'une marionnette (Ninetto Davoli), fabriquée pour être Othello dans une représentation de Shakespeare. La marionnette naît, se lie avec les autres marionnettes (Totò est Iago, Laura Betti Desdémone, Adriana Asti Bianca), sourit, heureuse et innocente. Puis elle commence à vivre, c'est-à-dire à jouer et à ne plus rien comprendre à la vie. Ninetto-Othello aime Desdémone et doit la tuer, il sent que Iago est un ami et se voit trahi. Il demande alors quelle est la vérité. Le montreur de marionnettes (Francesco Leonetti, la voix du corbeau dans « Uccellacci e uccellini ») donne une explication rationnelle, mais Othello ne comprend pas ; Iago répond, plus mystérieusement : la vérité est quelque

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Eduardo de Gregorio, Axel Madsen, Rui Noguerira, Maurizio Ponzi et François Truchaud.

chose qu'on a en soi, on la sent, mais si on la dit elle n'existe plus. Le spectacle se poursuit, les marionnettes jouent le texte, mais le public ne supporte pas la mort infâme de Desdémone et envahit la scène, mettant Othello et Iago en pièces. C'est la mort, une mort triste et longue, à laquelle Pasolini consacre autant de temps qu'à la vie. Toto et Ninetto sont mis sur un camion et transportés dans un terrain vague, où on les jette parmi les déchets. Pour la première fois ils regardent le ciel : Ninetto demande : « Qu'est-ce que c'est que les nuages ? » et le vieux et sage Totò répond : « Ah, déchirante, merveilleuse beauté du monde ! »



Francho Franchi, Ninetto Davoli et Adriana Asti (tous trois à droite) dans « Che cosa sono le nuvole » de Pier Paolo Pasolini.

« Che cosa sono le nuvole » s'inscrit dans la voie pasolinienne actuelle du film à idées, basé sur la belle trouvaille des marionnettes bariolées. Comme dans « La terra vista dalla luna » (épisode de « Le streghe »), le temps est détruit, restent la vie et la mort, voisines, unies même, et Pasolini continue de composer de déchirants poèmes cinématographiques sur l'échec du poète (le finale d' « Edipo Re »), essayant de comprendre.

Avant de commencer « Teorema », Pasolini a effectué des repérages aux Indes pour un film à tourner en 68 et réalisé parallèlement une émission de télévision pour TV 7 qui n'a pas encore été programmée.

Bernardo Bertolucci se prépare à réaliser « Il sosia » ; le début du tournage sera probablement confirmé pour le 20 mars ; distribution Italnoleggio. Il est important de dire deux mots sur cette firme de distribution, parce que c'est la « distribution d'état » tant attendue Jusqu'à présent l'Italnoleggio n'a pas donné de résultats, mais il est tôt pour émettre un jugement définitif. Qu'on sache seulement que le programme 67/68 est divisé en deux groupes. Le premier groupe comprend un vieux film de Ken Annakin avec Julie Christie, un policier de Franco Prosperi, la première et la deuxième partie de « Guerre et paix » de Bondartchouk, et « Vangelo 70 ». Le second est plus rassurant : « Falstaff », Rocha, Ruy Guerra, Szabo, Jancso, René Clair et Pierre Etaix (!), mais il faut se souvenir qu'actuellement, qui dit cinéma d'essai en Italie dit mort d'un film. Très peu d'Italiens verront les films ici mentionnés, parce qu'ils ne seront projetés que pour quelques jours dans quelques cinémas. Les nombreux débuts survenus ces derniers mois (cinq ou six) risquent de subir le sort de « Prima della rivoluzione » : le jeune cinéma italien, pour naître, devra surmonter l'obstacle des salles d'Art et Essai — M. P.

## Anniversaire

Le jeudi 11 janvier, la télévision française projette en couleur et en V.O. « Wind Across The Everglades » de Nicholas Ray. Le même jour le Studio Action présente lui aussi ce film, au cours de sa série « Seconde chance » réservée aux œuvres n'ayant pas connu le succès public qu'elles méritaient lors de leur sortie, ou ayant été victimes du mépris (de la méprise ?) des critiques. Malgré la projection d'une copie V.F., on enregistre plus de 200 entrées. Des spectateurs ont abandonné leur télé couleur pour assister à la séance de 22 heures.

Ce nombre d'entrées, bien qu'il fût le plus faible enregistré dans la semaine, prouve que l'on vient chercher au S.A plus qu'une simple projection. Il y a un climat S.A. : on s'y rencontre, on y rencontre les animateurs, on parle cinéma — de Griffith à Pennebaker —, sur les marches de l'escalier, on critique l'état de la copie — le S.A. l'affiche avant chaque projection —, on parle aussi de « programmaction », bulletin de liaison animateurs - spectateurs du S.A., distribué à l'entrée.

Mais le but du S.A., comme la raison d'être de toute salle, c'est de projeter des films. Spécialisé dans le répertoire américain, le S.A. a présenté, entre autres, pendant sa première année 16 Ford, 12 Hitchcock, 10 Minnelli, 10 Sirk, 12 Walsh, 8 Lewis-Tashlin. Ses principaux titres de gloire sont la résurrection de Douglas Sirk et la resortie de films maudits de grands réalisateurs comme « The Naked Kiss » de Fuller, « Mickey One » de Penn, « Seven Women » de Ford.

En 68 : Cukor, Dwan, Quine. La résurrection de « Heller in Pink Tights ». A suivre. R C

## Rencontre avec John Huston

**Question** Vous préparez en ce moment « La Folle de Chaillot », d'après Giraudoux, avec Katharine Hepburn (1).

**John Huston** Oui, nous allons le tourner en janvier presque entièrement dans le sud de la France. J'ai aimé la pièce dès la première fois que je l'ai vue, et quand Katharine Hepburn — qui en avait acheté les droits — m'a parlé d'en faire un film, je n'ai pas hésité. Elle est le personnage idéal de la « Folle ». Je travaille encore sur le script avec mon scénariste Edward Anhalt.

**Question** Avez-vous apporté des modifications au texte de Giraudoux ?

**Huston** Nous avons rendu l'histoire contemporaine, en nous basant sur la conviction que si Giraudoux était vivant, il aurait écrit sa pièce ainsi aujourd'hui. De toute façon, nous respectons fidèlement l'esprit de Giraudoux, et nous nous en rapprochons de plus en plus, au fur et à mesure de notre travail. En plus de Hepburn, j'ai, dans le rôle de deux autres « folles » : Giulietta Masina et Simone Signoret. Un « cast » formidable, non ? Il me reste un rôle à donner encore, celui de la quatrième folle. Jacques Perrin joue Pierre et Catherine Allegret est Irma. Nous tournerons aux studios de Nice, le temps y sera meilleur qu'à Paris, et il n'y aura pas de bruit ! Le film est prévu pour écran large, en couleur.



« The Red Badge of Courage » de John Huston (à droite Audie Murphy)

**Question** Pourquoi n'avez-vous pas réalisé « Waterloo » ?

**Huston** Je le ferai un jour, j'espère. Une des raisons qui m'ont arrêté était que je n'avais pas trouvé de bons chevaux ! Il est très difficile de trouver aujourd'hui une vraie cavalerie dans un pays ! Et réunir 600 chevaux est une drôle d'opération ! De toute façon, je ne pense plus le faire en Belgique.

**Question** Nous n'avons pas encore vu en France « Reflections on a Golden Eye »...

**Huston** Je crois que c'est un très bon film ; je suis bien sûr la dernière personne à pouvoir le dire, mais je crois que je l'aimerais même si je ne connaissais pas le metteur en scène. J'ai respecté l'histoire de McCullers. Elle a suivi mon scénario, elle l'approuvait et l'aimait beaucoup. Elle est venue chez moi, en Irlande, pour en discuter, peu avant sa mort Je ne crois pas qu'on puisse être plus proche d'un roman Malheureusement elle n'a pas vu le film.

**Question** Le film était prévu pour Monty Clift ?

**Huston** Originellement oui. A sa mort, nous avons engagé Brando, qui est remarquable. C'est une des meilleures interprétations que j'aie jamais vues. En choisissant Clift, je croyais qu'il était le plus indiqué pour le rôle, mais aujourd'hui, je ne pourrai pas y voir quelqu'un d'autre que Brando Monty Clift était un acteur merveilleux. Mais il était très malade à la fin de sa vie, nerveusement, physiquement. Pendant le tournage de « Freud », il était très mal. Après, il a récupéré un moment, puis il a craqué à nouveau.

Ce qui est curieux pour « Reflections », c'est que l'église catholique l'a dénoncé aux USA, alors que l'Irlande, qui est dotée d'une des censures les plus strictes au monde, l'a laissé passer sans problèmes ! « Reflections » a été réalisé avec un nouveau procédé couleur, que personne n'a jamais vu Les studios américains ont considéré que sortir le film avec ce nouveau procédé serait une trop grande aventure Ils ont fini par consentir en faisant un com-

promis : passer mon film dans ma couleur pour les grandes exclusivités et une copie courante, de grande diffusion, en simple Technicolor ! J'espère que ce n'est pas cette copie en Technicolor qui sortira en France, ce serait dommage, car le procédé est vraiment extraordinaire. J'avais deux cameramen, Oswald Morris et Aldo Tonti. Mais le procédé a été mis au point par un laboratoire expérimental qui a travaillé des mois durant pour obtenir cette couleur qui est fascinante. C'est une combinaison de noir, de blanc et de couleurs, si vous pouvez imaginer cela, comme si la pellicule avait été vidée de toute couleur et comme teintée. C'est une sorte de sépia, mais plus neutre. C'est quelque chose que j'avais cherché dans « Moby Dick », mais je vais beaucoup plus loin ici. La couleur est saturée, elle se situe entre Braque et les Fauves, si vous voulez. Une histoire psychologique est très difficile à rendre en couleurs ; souvent elles encombrent le récit. J'ai surmonté cet obstacle et je retrouve la qualité « psychologique » du noir et blanc tout en conservant l'intérêt plastique de la couleur.

**Question** Vous avez souvent eu des ennuis avec les productions..

**Huston** Oui, mais cela n'a pas d'importance. Pour « L'Adieu aux armes », je n'ai rien tourné, je l'ai seulement préparé. Il y a le cas de « The Red Badge of Courage », bien sûr. Mais finalement, je comprends presque ce qu'ils ont fait, et cela n'abîme pas trop le film. J'assistais aux previews : le public n'a jamais accroché et détestait certaines scènes. Comme par exemple celle où le jeune assiste à la mort du « tall soldier », accompagné du « tattered soldier » (Royal Dano). Ils marchent tous deux sur la colline, le « tattered soldier » commence à tourner en rond, vous ne savez pas qu'il est blessé à mort et il meurt. C'est cette sorte d'anticlimax intolérable que les gens refusaient. Nous étions alors en pleine guerre de Corée, ce n'était pas une guerre avec « sentiment d'héroïsme » et « impression de sauver le monde d'un despote » ; c'était la même situation qu'aujourd'hui, en moins grave. Je me souviens, par exemple, que dans les reportages de « Life » et autres, je n'avais aucune envie de regarder ce qu'il y avait sur la guerre de Corée, je ne voulais pas savoir ce qui se passait là-bas. J'avais un sentiment d'échec, cela me rappelait que nous sortions de la guerre mondiale et que nos espoirs tombaient à zéro. Et les gens ne voulaient pas voir ce genre de choses dans « The Red Badge ». C'est pour cela que cette scène et d'autres ont été coupées. De toute façon personne n'aimait le film à l'époque. Moi, je l'ai toujours beaucoup aimé. Je crois que l'héroïsme et la lâcheté sont deux choses très voisines, cela dépend de quel côté vous courez !



Eric Portman et Montgomery Clift dans « Freud » de John Huston.

**Question** « Beat the Devil » nous semble très important dans votre œuvre.

**Huston** Nous y avons tout mis, tout notre humour et toute notre ironie, Truman Capote et moi. C'était formidable, nous écrivions le script au fur et à mesure du tournage, la nuit pour le lendemain matin. C'était merveilleux, nous nous sommes beaucoup amusés, même si nous l'avons payé très cher, car le film a été un échec total ! Mes souvenirs de ce moment sont formidables, même si les interprètes féminines ne comprenaient pas toujours ce que nous faisions !

**Question** Quels sont vos projets ?

**Huston** J'ai un projet avec ma fille, Angelica Huston. Ce projet, prévu pour après « La Folle de Chaillot », a pour titre « Walk Through Love and Death ». Il sera tourné en France. C'est une histoire très simple : au Moyen Age, deux jeunes gens traversent la France dévastée par la guerre de Cent ans. J'ai aussi « Waterloo » comme possibilité, et un film d'espionnage, très immoral « Kremlin Letter ».

**Question** Vous aviez des projets avec Bogart ?

**Huston** Oui, nous devions faire « L'Homme qui voulait être roi », de Kipling. Je pense souvent encore à ce projet mais je crois qu'avec la mort de Bogart, j'ai perdu l'impulsion nécessaire pour le réaliser. Je ne sais pas si je le ferai un jour...

**Question** Etes - vous toujours intéressé par le western ?

**Huston** Oui, bien sûr, je n'ai pas abandonné l'idée d'en faire un autre, j'aime beaucoup ce genre. Je viens de voir « Cat Ballou », de Silverstein, qui est très amusant.

**Question** Quels sont les nouveaux cinéastes qui vous intéressent ?

**Huston** J'aime énormément Jean-Luc Godard. Et je viens de voir durant deux jours, à la Cinémathèque (2), tous les films de René Clair, qui me semble un réalisateur très doué et toujours jeune !

**Question** Les problèmes de l'inconscient et de la folie semblent vous intéresser de plus en plus...

**Huston** C'est quelque chose d'inconscient en moi, justement ! Peut-être est-ce dû à l'absurdité de la vie dans les grandes villes, au manque de logique des grandes puissances, par opposition à la vie de l'Irlande où tout est logique, mesuré et calme. C'est pour cela que j'y vis. De toute façon, je m'intéressais aux problèmes intérieurs bien avant « Freud », je crois que « Freud » fait suite à mon tout premier film, que j'ai réalisé durant la guerre, à l'Armée, et qui m'a terriblement marqué et influencé, « Let



Susan Kohner et Montgomery Clift : « Freud » de John Huston.

there be light ». Je crois que « Freud » aurait été un très bon film s'il n'avait été si affreusement coupé. Je me considère comme entièrement responsable de cela, et non le producteur : le public ne pouvait pas rester quatre heures durant devant un film traitant ce genre de problèmes. J'avais pensé le faire en deux parties et conserver sa longueur intégralement, mais les maisons de distribution n'auraient jamais voulu le sortir, c'était impossible. Et le film en a énormément souffert. Il ne reste plus que le mystère d'une énigme policière, dû aux coupures... (Entretien réalisé à Paris, en décembre 1967, par R.N. et F. Td.)

(1) Au moment où paraît cet entretien, John Huston — une fois de plus — a été remplacé sur le plateau de « La Folle de Chaillot » par Bryan Forbes.

(2) C'était avant le vendredi 9 Février, naturellement.

## Près du Viet-nam : Wayne et Fuller

La guerre au Viet-nam n'a provoqué qu'un grand silence sur les écrans américains. Cette guerre dont personne ne veut et qui ne cesse de déchirer la nation américaine, n'est pas populaire et le cinéma préfère œuvrer dans une pâte qui se concilie tant soit peu l'affection de la majorité. Hollywood, qui au premier clairon d'autres guerres, s'est laissé mobiliser la fleur au fusil, a traîné la patte cette fois-ci, et il a fallu attendre cet automne pour voir John Wayne tourner « The Green Berets », le premier film de guerre sur le conflit vietnamien.

Produit et co-réalisé par John Wayne, qui joue aussi le héros, le colonel GI combattant le perfide Vietcong pour l'honneur du destin américain et la gloire de l'homme blanc, ce film — aussi Républicain et nationaliste que peut l'être Wayne — défend l'engagement américain, mais pas la thèse officielle de Washington, car l'action se situe prudemment au début du conflit. Wayne, Jim Hutton et David Janssen jouent un drame qui se passe plus ou moins en 1963 quand le rôle des forces armées américaines était celui de « conseiller ».

Tiré du roman de Robin Moore (publié en 1965), « The Green Berets » a été tourné au Camp Benning du U.S. Marine Corps, dans la savane du sud-ouest de Georgie, à 150 km d'Atlanta. Camp Benning est une base d'entraînement de combat anti-guerilla, simulant à merveille le climat du sud-ouest asiatique. Que l'armée ait permis le tournage de « The Green Berets » à l'intérieur de la base affiche le propos du film distribué par Warner Bros - Seven Arts.

Les bérets verts du titre sont des unités d'élite du U.S. Marine Corps spécialisées en guerres subversives en pays sous-développés.

Au début du tournage de « The Green Berets », Wayne

(il avait déjà réalisé « Alamo ») faisait la mise en scène en collaboration avec le réalisateur de TV Ray Kellogg, mais ce dernier disparaissait au bout de deux semaines de tournage et une semaine plus tard le vieil ami de Wayne, Mervyn LeRoy, le remplaça.

Si « The Green Berets » représente indubitablement la cause belliqueuse, la Gauche, anti-guerre et anti-pouvoir, n'a relevé aucun défi sur les écrans. Le cinéma « underground » continue de se vautrer dans une production pornographique et « psychédélique » et aucun long métrage traitant, de face ou par un biais quelconque, cette première question nationale, n'a été mis en chantier Comme je l'ai noté ici il y a un an (« Cahiers » nº 181, p. 9), le scénariste Stirling Silliphant, auteur des scripts de « The Slender Threat » et « In the Heat of the Night », a été le seul à faire circuler un projet de film gauchisant, ayant imaginé une coquine histoire où le Vietcong envoie un petit commando en Amérique détruire le cerveau central du Pentagone. Appelé « Groundswell » (titre sournoisement évocateur du vocabulaire électoral), le script de Silliphant a été rejeté par plusieurs studios comme étant un peu trop polémique. Aujourd'hui la situation s'est aggravée à un point tel qu'une comédie sur la guerre au Viet-nam ne serait plus possible. Mais l'Amérique est la démocratie de toutes les contradictions et l' « autre côté » a présenté son dossier au public. Un film de propagande nord-vietnamien a été projeté pendant le Festival de New York et la chaine National Broadcasting Corporation (NBC) a télévisé des interviews de prisonniers de guerre américains réalisées par une équipe est-allemande à Hanoï au mois de juin.

Depuis, Samuel Fuller, de retour à Hollywood après le tournage de « Caine » au Mexique, prépare — il fallait s'y attendre — un film sur la guerre au Viet-nam. Lui rendant visite en haut du Coldwater Canyon où Beverly Hills devient de nouveau Los Angeles, je l'ai trouvé dans sa cave, qui est à son image : scripts, livres et magazines s'y empilent comme chez un antiquaire qui n'aurait rien vendu depuis vingt ans. Sur une corde à linge qui traverse la caverne qu'il appelle son lieu de travail, sont pendus croquis ou photos des principaux personnages de « The Rifle ». Sur une corde à part, un peu au-dessus, sont pendues les photos de Mao Tse-toung et de Ho Chi Minh. « Mon film sera un combat de cauchemars, dit Fuller, les yeux illuminés (il est sans ses lunettes noires pour une fois), montrant que les deux côtés ont raison et tort ».



David Janssen, John Wayne et Craig Jue dans « The Green Berets », de John Wayne et Mervyn LeRoy

Fuller a pensé à tout et écrit le scénario pour pouvoir tourner — contrairement à ce que Hawks compte faire — son film sans la coopération de la U S. Army. « J'ai pensé à tout et je n'ai pas besoin de l'armée. Mon décor est une jungle, rien d'autre, pas d'intérieurs. Les personnages sont une patrouille de GIs, un colonel et une dizaine d'hommes ; on n'y verra ni hélicoptères, ni chars d'assaut, ni avions supersoniques. »

« The Rifle » comportera des audaces très fulleriennes Sa patrouille de GIs comprend un « brûleur de carte de conscription » (draft card burner), qui refuse de tuer jusqu'à ce qu'un autre objecteur de conscience arrive à la fin et lui ôte sa propre raison de vivre. Il y a un voleur de sang qui, blessé, survivra à tous parce qu'il s'injecte cyniquement dans son propre bras le sang de camarades trop malades pour protester Il y a un Vietcong de 14 ans qui a tué comme un homme depuis l'âge de 11 ans et qui jusque-là a dormi du sommeil des justes. Maintenant, il a des cauchemars, tout comme le colonel américain, et Fuller compte tourner des scènes extravagantes et illuminées comme des peintures de Breughel, où les deux cauchemars se livrent combat.

« Le colonel rêve, à un moment, qu'il est devant un tribunal, genre Nuremberg, accusé de crimes de guerre, et que les juges sont des macchabées qui lui jettent des os humains à la figure. Qu'est-ce que vous en dites, hein ? C'est pas du John Wayne ça, hein ?

« Il y aura d'autres personnages insolites dans « The Rifle », continue-t-il. Une nonne française qui est folle, une espèce de Talleyrand cynique en supérieur français et, bien sûr, en prises de vues d'actualités insérées dans la fiction, Mao et Ho.

« A quand le tournage et où ? Là, nous tombons dans la froide réalité. Il y a deux possibilités, dit-il. Ou bien j'arrive à intéresser une grosse vedette et cela sera un film de trois millions de dollars ou je n'y arrive pas et je tournerai avec des inconnus dans un kilomètre carré de jungle quelconque pour 800 000 dollars. » Il préfère lui-même la première solution et propose quelques noms : Paul Newman, « s'il veut jouer un homme de 45 ans », William Holden, Steve McQueen « quoiqu'il soit trop jeune. Il est également question que je fasse un film en Espagne. J'étais à New York la semaine dernière et si on trouve les premiers rôles pour ce film-là d'abord, je le tournerai avant. » — A.M.

## Ferreri contre lui-même

Finalement, trois ans après le « massacre », et avec l'aide du bourreau déguisé en bienfaiteur, Marco Ferreri est parvenu à recréer son « Uomo dei cinque palloni ». Ce film, tourné en 1964 avec Marcello Mastroianni et Catherine Spaak (c'est-à-dire deux grosses garanties de succès pour le marché italien), avait cependant provoqué la panique chez Carlo Ponti : il ne serait pas apprécié du public, ruinerait certainement la réputation des stars, etc. Qu'allait-on faire ? Une, deux, trois, quatre fois, on le coupe jusqu'à le réduire à un sketch de vingt minutes qui, protégé par deux autres de Luciano Salce et Eduardo De Filippo, passera inaperçu dans « Oggi, domani, dopodomani » en 1965 (inaperçu doublement, pense la production, puisqu'il est en noir et blanc tandis que les deux autres...). Ferreri continue son travail et tourne « Le Harem » avec Carroll Baker ; jusqu'au moment où, en 1967, resurgit l'histoire vieille de trois ans : Ponti, Mastroianni et lui-même se mettent d'accord pour remonter « L'Uomo » et pour l'exploiter à l'extérieur : il l'avait été seulement, ou presque, en Italie.

Désormais, Ferreri n'a à lutter contre aucun producteur, contre aucun acteur — ils ne veulent sûrement qu'un remontage de l'original (une copie non amputée doit encore survivre), mais Ferreri n'accepte pas : c'est contre lui-même qu'il doit maintenant se battre, contre tout le cinéma qu'il a pratiqué depuis ses débuts en 58 avec « El pisito » espagnol. Une récente vision de celui-ci peut nous éclairer. Dans « El pisito » (l'histoire de ces fiancés fatigués qui, ne pouvant obtenir un appartement, donc ne pouvant se marier, décident que lui épousera une très, très vieille dame pour avoir sa maison après sa mort prochaine), ce qui étonne constamment, c'est une continuelle profusion : myriades de petits personnages, tonnes de dialogues, bandes son à trois et même à quatre voix simultanées, tout cela enserré dans le vieux format 1,33, emprisonné par des plans fixes ou des travellings harassants (aujourd'hui ils provoquent sa fureur : « Tout ce temps perdu !... »). Ferreri suivait les traces du Fellini de « Il bidone » et rencontrait le scénariste Azcona avec tout son bagage de naturalisme, qui est (ou était, espérons) le seul langage pratiqué en Espagne ; la même méthode appliquée dans « El Cochecito », « L'ape regina » ou « La donna scimmia ». Déjà dans certains sketches de « Marcia nuziale » (1966) — celui du couple newyorkais, qui vantait les plaisirs de l'amour entre poupées et humains — une timide érosion gâtait de l'intérieur la notion habituelle de personnage : peut-être à cause de leur origine technologique, les créatures devenaient plus génériques, et les sourires et les larmes ne signifiaient plus quelque bonhomme assurance caricaturale. Mais l'oscillation était minime ; trop de rigidité, d'empesé, barrait le pas à cet essai d'abandonner le monde des petits personnages tous pleins de tics (toujours menacés par le misérabilisme et toujours rachetés par la clairvoyance méchante de leur auteur) : peut-être, aussi, les temps de la narration étaient mal calculés, et le minimum de vrai-

semblance dans l'introduction du décor et de ses habitants, dont Ferreri semble avoir besoin encore aujourd'hui, ne parvenait pas à être contrôlé. Cependant « Marcia nuziale » et son échec n'auront pas été inutiles : c'est dans « L'uomo dei palloni » (les cinque sont devenus innombrables) que le pas est accompli heureusement.
Dans la nouvelle version (selon ceux qui ont vu l'originale, une longue discussion sur Dieu avec un prêtre fait défaut, tandis que la séquence centrale et la visite de Mastroianni à son ami Berger et aux trois filles nues ont été ajoutées), Ferreri a réussi à donner à la triste histoire de Mastroianni, industriel obsédé par les problèmes techniques que pose le gonflage d'un ballon, et de Spaak, attachée à la débauche des jeunes filles, la **forme** de la parabole. De quoi ? Des dangers du raisonnement technique qui vire en un instant à l'absurde, de la rigoureuse division entre travaux et loisirs et des troubles créés par son inversion, de l'ennui et des excitants bourgeois (l'écriture à la mayonnaise sur le ventre de Catherine ou les questions impertinentes à la servante) et vous pouvez continuer avec les clichés de la modernité : ce sont eux, leur accumulation gaie, oppressante et désordonnée, c'est ce substrat, notre humus normal, qui permettent à la parabole de s'amplifier, de s'élargir jusqu'à couvrir sereinement son matériel et n'exister que par sa construction.
Le rose par lequel a été viré l'original noir et blanc tout au long du film (et qui permet aussi de passer avec plus de commodité à la séquence en couleur, tournée avec Mastroianni cette année, qui scande le film en deux sections), la prodigieuse accélération de ce centre du film (la destruction des ballons qui constituent le décor d'une minable discothèque), la continuité perpétuelle des musiques calmantes ou stimulantes : voilà les actuels sujets de Ferreri. C'est-à-dire, les couleurs, les mouvements et les sons.
« L'uomo dei palloni », évidemment, porte la marque de sa réélaboration ; y subsistent des portraits très typés : fils du concierge sournois et idiot, petite servante angélique et troublante, antiquaire anxieux et, même, dans la première demi-heure du film, celui du protagoniste, dont l'humeur changeante, débonnaire ou irritable, enfantine, correspond assez bien à celle de son auteur ; ou des private jokes (la présence de Tognazzi après la mort de Mastroianni) qui, étant réussis en soi, en général s'intègrent difficilement à la neutralité de l'ensemble. Ce seront eux, cependant, qui assureront à « L'Uomo » un succès tranquille (nous préférons des scènes comme celle où Mastroianni, pendant la nuit qui tombe vite à Milan en décembre, dans une chambre en pénombre, au lit, attend la Spaak qui s'amuse à montrer ses seins aux ouvriers du bâtiment voisin...).


Carroll Baker dans « L'Harem » de Marco Ferreri.

Sans doute est-ce « Le harem » qui illustre avec le plus de netteté le processus ferrerien. « Le harem » porte à ses extrêmes conséquences une affirmation connue : le tournage d'un film se fait contre son scénario, et le montage contre son tournage. Ce scénario (écrit avec Azcona) racontait avec un grand luxe de détails les rapports simultanés de Margherita, architecte à Milan, avec cinq types d'hommes différents, et son élimination par ces mêmes, complotée contre la femme qui essaie de se comporter comme leur égale non seulement sur le plan professionnel mais aussi sur le plan sentimental ; de cette histoire qui voulait, en clé comique, montrer les tribulations de la bourgeoise italienne, il ne reste rien qu'un pur mécanisme dramatique. Ferreri, pendant le montage, décida de changer le **ton** du film, de passer du comique au dramatique ; il procéda à cette opération : obtenir avec le doublage que le jeu des acteurs, très forcé, se neutralise ; il élimina toutes les références professionnelles des personnages (ainsi, il faut connaître les stades précédents du film pour savoir que Margherita est architecte); il en arriva à faire disparaître totalement le cinquième homme, celui qui provoquait le conflit entre les quatre autres et le complot final. Reste une fable immense, colorée doucement, largement, sur la Femme et ses contradictions jamais exprimées ouvertement (et, dans ce sens, le choix de Carroll Baker avec son orgueilleuse passivité est très juste) ; plus encore, une fable sur la condition de la Victime et l'apparat du Sacrifice. Car c'est à la fin du « Harem », pendant les humiliations successives et précipitées auxquelles se voit soumise Margherita (qui culminent dans la terrifiante scène des « spaghetti » jetés à son visage et le plus terrifiant encore affaissement qui suit, avant de passer par l'ordalie du jeu « de la tour » qui la conduira à être assassinée à l'aube sur une falaise yougoslave), c'est seulement durant « l'écoulement » menant à cette fin que nous pouvons être émus. Le reste — sauf le tableau oriental, autre pointe du mouvement pendulaire, où Margherita est couronnée et adorée comme Sultane omni puissante, Fée inaccessible, par ses esclaves-chevaliers agenouillés — est magnifiquement plat, pauvrement ambigu. Désespoir des producteurs, donc, qui avaient lancé « Le Harem » comme une comédie, et échec public et critique.
De la trajectoire vers le Nord-Est que signalent ces deux films, évoquant par moments Musil (« L'Uomo dei palloni ») et Kafka (« Le Harem »), Ferreri vient de se détourner pour le moment : il commence ces jours-ci à Londres, toujours avec Ponti et Mastroianni, « Signore e Signori, Buon Anno ! » : l'histoire d'un couard qui, le jour de l'An, décide d'entreprendre des expériences limites (d'ordre sexuel) avant de se brûler vif comme un moine bouddhiste.
E. de G.

## Wyler 50

Approcher William Wyler n'était pas facile ces dernières semaines, moins parce qu'il exigeait l'isolement complet pour travailler que parce que sa vedette avait les nerfs fragiles. Wyler était en plein tournage de « Funny Girl », son cinquantième film et sa première comédie musicale. C'est le premier film tout court pour Barbra Streisand ; elle est nerveuse et tendue et Columbia a prudemment jugé bon de fermer le plateau. « Je suis nerveux aussi, dit calmement Wyler. Je la comprends. Elle a attendu si longtemps pour faire le saut et « Funny Girl » sera capital pour sa carrière. C'est aussi la première comédie musicale pour Omar Sharif. Pour moi c'est le premier film dont les répétitions ont duré presque aussi longtemps que le tournage. Il est rare que nous donnions au labo plus de trois minutes de film définitif par jour ». Produit par Ray Stark, « Funny Girl » est un succès à Broadway. Il conte la vie de la danseuse des Ziegfeld Follies Fanny Brice. Miss Streisand joue Fanny, Sharif incarne Nick Arnstein, son mari ; Kay Medford joue la mère de Fanny et Anne Francis sa copine danseuse. Pour Stark, producteur de « La Nuit de l'Iguane », c'est plus qu'une production comme une autre puisque son épouse est la fille de la véritable Fanny Brice. Wyler semblait heureux des progrès du tournage et de ses


Carroll Baker et Bill Berger dans « L'Harem » de Marco Ferreri.

interprètes. Il démentit avec agacement la rumeur voulant que Streisand, Juive sioniste, ait essayé de limoger Sharif parce qu'elle ne pouvait pas jouer l'amour conjugal dans les bras d'un Arabe. Wyler a été assez adroit pour s'appuyer sur des talents divers pour ces débuts, à 65 ans, dans le musical. Herb Ross, l'un des plus jeunes chorégraphes de Broadway, a été le maitre de ballet de « Funny Girl » ; la scénariste en est Isobel Lennart, auteur de la biographie qui fut la base de la comédie musicale à Broadway, et Jule Style règle la musique. « On a fait de nouveaux numéros, bien sûr, comme « Roller Skate Rag », exécuté entièrement sur patins à roulettes, et « Temporary Arrangement » que chante Sharif. On a tourné des extérieurs à New York, notamment le numéro « Don't Rain on my Parade », mais nous ne nous sommes pas éloignés de la comédie musicale originale. » (Propos recueillis par A.M.)

## Bach à Utrecht

Depuis 1966 a lieu tous les deux ans à Utrecht (Pays-Bas) un festival (« Cine manifestatie ») qui ne bénéficie pas encore de la renommée internationale que mériterait cet effort remarquable pour faire connaitre le jeune cinéma, principalement européen. Il s'agit d'ailleurs plutôt, à proprement parler, d'une semaine du cinéma, puisque les films y sont présentés dans deux salles de la ville, en séance publique, chaque film étant accompagné d'un court métrage (un prix offert par « Pepsi-Cola » devait être décerné par les spectateurs au meilleur court métrage). Plusieurs des réalisateurs étaient présents à Utrecht, et de courtes conférences de presse furent organisées. Les citations de Straub et de Rivette qu'on trouvera ci-dessous sont extraites des réponses qu'ils firent aux questions des journalistes.
Vingt-sept films, tous inédits en Hollande, furent présentés: certains déjà connus en France (« La Religieuse », « Week-End », les deux longs métrages de Chytilova, « Face à Face », « Cover-girls »), d'autres déjà vus dans des festivals (« La Cina è vicina », « Herostratus », « Rébellion », « Edipo Re »). Pour tous ceux-ci, nous renvoyons à des articles parus ou à paraître dans les « Cahiers » ainsi que pour « Bedazzled », dernier film de Stanley Donen, « Le Visage d'un autre », de Teshigahara, « The Griller » de George Moorse, « Sur des ailes en papier » de Mathias Klopjic, « The Trip » de Roger Corman, « La Chair et le Sang » de Bénazéraf. Mais il faut dès maintenant signaler l'importance du second long métrage de Jean-Marie Straub, « Chronik der Anna Magdalena Bach ».
Le film se présente comme une biographie de Jean Sebastien-Bach racontée par sa deuxième femme Anna Magdalena. Mais le texte dit n'est en aucune manière celui de la célèbre « Chronique d'Anna Magdalena Bach » que publia en 1933 une Anglaise versée dans le romanesque psychologique. Il s'agit d'un collage de documents divers : Nécrologue rédigé par Philip-Emmanuel Bach l'année de la mort de son père, lettres de Bach lui-même, comptes de la cour de Coethen, règlement de l'École Saint-Thomas de Leipzig, etc., reliés par de très courts ajouts purements informatifs de Straub et Danièle Huillet. La bibliographie au sens strict s'arrête à ce texte, l'image ne donnant pas directement l'indication d'un déroulement temporel : du début à la fin, nulle trace de vieillissement physique chez Bach, joué par le même acteur (l'organiste - claveciniste Gustav Leonhardt), maquillé de la même façon. L'impression du temps d'une vie s'écoulant est donnée pourtant, par un processus d'accumulation : bien que la plupart des plans (longs plans fixes ou mouvements d'appareil très lents sur Bach dirigeant ou jouant ses œuvres) aient un contenu semblable, leur succession fait passer l'interprète du statut de musicien filmé en cinéma-vérité, à celui d'acteur incarnant Bach, au point de lui conférer à la longue une vraisemblance physique pourtant niée au départ par les critères (uniquement musicaux) qui ont amené Straub à le choisir.
Straub : « Si j'ai coupé les plans dès la fin des morceaux de musique, c'est que je me suis aperçu qu'il fallait que le montage soit très serré. Il ne fallait pas laisser aux spectateurs le temps de souffler, et surtout, c'était pour donner une impression d'accumulation. On pourrait dire que c'est un film sur le travail. » Ce resserrement du montage n'est qu'un des aspects d'une construction investie entièrement par l'idée de musique. Le jeu entre son et image, loin d'être le banal contrepoint que le nom même de Bach semblait imposer, fait


« Chronik der Anna Magdalena Bach » de Jean-Marie Straub.

appel à toutes les ressources dialectiques créatrices de la musique : entre rythme et sens (Straub — à propos du rythme très rapide sur lequel est dit le commentaire, et de la difficulté qu'il y a à le comprendre : « le texte lui-même est important sans l'être ; il y a, disons, une sorte de dialectique entre le sens du texte et son rythme — l'un et l'autre sont d'importance égale »): d'un rythme à l'autre (musique-commentaire) ; de la musique écrite à son exécution (images de partitions-concerts).
Terminons en rapportant la réponse que donnèrent conjointement Rivette et Straub à une question assez primaire sur la compatibilité entre son direct et film historique : « Le cinéma, de toute façon, est toujours au présent. La séquence babylonienne d' « Intolérance », c'est autant 1905 que 2000 ans avant Jésus-Christ : « La Marseillaise », qui est sans doute le film qui correspond à l'idée la plus juste du XVIIIe siècle, est aussi important pour nous maintenant par rapport à 1937. De toute façon, le son direct, c'est justement une des choses qui aide à ne pas faire un film « historique », la dernière des choses à faire » J.A.

## Son et obscurantisme

Détail réconfortant dans la lutte qui nous oppose aux instances « supérieures » — innombrables pseudopodes du C.N.C. — de notre cinéma, l'une des plus intouchables d'entre elles (parce que s'abritant derrière le prestigieux paravent de la Science), la Commission Supérieure Technique (C.S.T.), vient de se ridiculiser une bonne fois en décernant son « Palmarès du son ». Ayant à juste titre souligné la mauvaise qualité (enregistrement et reproduction) du son dans le cinéma français, son président, M. Fred Orain, a proposé à notre édification — comme exemplaires — les bandes son de « Un idiot à Paris » (S. Korber), « Le Soleil des Voyous » (J. Delannoy), « Un homme de trop » (Costa Gavras), « Les Grandes Vacances » (G. Oury) et naturellement « Vivre pour vivre » (C. Lelouch). Faut-il déplorer que les plus louables intentions (ne plus faire du son le parent pauvre de l'image) en viennent à s'illustrer d'aussi piteux exemples, ou doit-on au contraire constater qu'en l'occurrence la valeur des exemples donnés corrobore exactement celle des principes, des hommes et du système qui les énoncent ? Il est bon que les techniciens supérieurs, avec quelque trente ans de retard sur les grands cinéastes et ingénieurs du son, découvrent qu'un film s'adresse à l'ouïe non moins qu'à la vue. Il n'est pas non plus mauvais qu'ils s'en prennent à la tendance si naturelle de trop de producteurs et cinéastes à bâcler doublages et mixages. Il est parfaitement idiot en revanche que ces techniciens élisent comme critère privilégié de la qualité d'une bande sonore « l'intelligibilité complète des dialogues » ! Et non moins stupide qu'ils en viennent à recommander aux producteurs (avec un beau dédain pour les cinéastes) : « en vue d'assurer l'intelligibilité des dialogues, d'éviter les défauts suivants : a) mauvaise prononciation, b) accents locaux exagérés, c) ambiances trop élevées pendant le dialogue, d) musique de niveau trop fort pendant le dialogue, e) ellipses (sic) dans le dialogue ». A entendre ces bons conseils, on imagine aisément le cinéma aseptisé que nous promettent les normes étatiques : les dialogues seront intelligibles, mais il importera peu que le son soit intelligent — et moins encore le spectateur, bien sûr, dont c'est avant tout la quiétude, la vacance que l'on s'efforcera de préserver. Un mot encore : il ne faut pas parler de Godard à ces messieurs de la C.S.T. Mais savent-ils que sans Godard ils n'auraient pas même pris conscience de l'importance du son au cinéma, et que c'est à lui — puisqu'ils n'avaient jamais remarqué le génie du son en Renoir et Bresson — qu'ils doivent d'avoir été courageusement poussés par « de nombreuses plaintes » à tresser des lauriers à la médiocrité. J.-L. C

# *les meilleurs films de l'année 1967*

| *cahiers* | *lecteurs* |
|---|---|
| **1 Persona** | **1 Persona** |
| **2 Belle de jour** | **2 Belle de jour** |
| **3 Week-End** | **3 Week-End** |
| **4 La Chasse au lion à l'arc** | **4 La Chinoise** |
| **5 Playtime** | **5 La Collectionneuse** |
| **6 The Big Mouth** | **6 La Religieuse** |
| **7 Les Petites Marguerites** | **7 Blow up** |
| **La Religieuse** | **8 El Dorado** |
| **9 Deux ou trois choses que je sais d'elle** | **9 The Big Mouth** |
| **10 La Chinoise** | **10 Made in U.S.A.** |
| 11 Made in U.S.A. | 11 Deux ou trois choses que je sais d'elle |
| 12 Shakespeare Wallah | 12 Les Demoiselles de Rochefort |
| 13 Les Fusils | 13 Mouchette |
| 14 Méditerranée | 14 Le Dieu noir et le Diable blond |
| 15 La Comtesse de Hong-Kong | 15 La Chasse au lion à l'arc |
| 16 Le Premier Maitre | 16 Le Premier Maitre |
| 17 Le Départ | 17 Les Petites Marguerites |
| 18 La Collectionneuse | 18 Accident |
| 19 Blow up | Playtime |
| Les Demoiselles de Rochefort | 20 Shakespeare Wallah |

**Les résultats qui précèdent ont été calculés, pour ce qui est de la liste « Cahiers », en tenant compte exclusivement des classements des collaborateurs reguliers de la revue, et cela en vue d'une liste plus significative. Enfin, nous remercions nos lecteurs, qui nous ont répondu très nombreux, de leurs suggestions, critiques et compliments.**


Nico Papatakis.

# Logique du désordre

## entretien avec Nico Papatakis par Jean-André Fieschi et Jean Narboni


« Les Pâtres du désordre » . Georges Dialegmenos.

Jean-André Fieschi ayant justement exposé les qualités de « Pâtres du désordre » dans son compte rendu de Venise (nº 195), j'insisterai, au seuil de cet entretien avec Nico Papatakis, sur un seul point. « Les Pâtres du désordre » vérifie ce principe qu'un film à vocation politique et dénonciatrice ne peut se prétendre tel qu'à être informé par ce projet au plus profond de ses structures, et qu'il ne suffit pas pour cela qu'il témoigne **sur** le monde par les seules données de son discours, mais témoigne **du** monde par un jeu formel sans cesse reconduit. Qu'il égale en complexité (« Nicht Versohnt », « Le Terroriste ») ou en incandescence (« Os Fuzis », « Les Pâtres du désordre » justement), **batte sur leur terrain** les forces sociales mises à la question. On sait d'autre part les risques encourus par un cinéma politique de la transposition poétique, par opposition à celui de constat et d'analyse : que le cri, se poursuivant en chant ou s'avilissant en tapage, le film perde en pouvoirs de contestation ce qu'il gagne en débordements fastueux. Dès lors, une solution : faire que le spectacle ne s'épanouisse jamais, accumuler toutes les tensions propices au jaillissement de l'éclair et le dévaluer au dernier instant, organiser le feu d'artifice et en dérober les effets. Interdire, en un mot, l'orgasme. Aussi diverses soient-elles, des tentatives comme celles du Living Theatre, « Week-End », « Les Petites Marguerites » et « Les Pâtres du désordre » s'apparentent en un point : n'exaltent ni ne satisfont, gênent. — J.N.

**Cahiers** Il y a entre « Les Pâtres du désordre » et votre premier film « Les Abysses », une grande continuité de ton et de propos, malgré de très évidentes différences. Comment s'est effectué le passage de l'un à l'autre ?

**Nico Papatakis** Les thèmes des deux films sont effectivement très apparentés, et j'ai essayé d'employer dans les deux une forme semblable, faite de mélange de styles, d'alternance de genres. « Les Pâtres » sont en quelque sorte une suite aux « Abysses », l'essai de pousser un peu plus loin, de styliser plus encore des formes qui se trouvaient déjà dans ce film. Le grotesque et le tragique mêlés une fois encore, j'ai essayé d'obtenir quelque chose comme une ironie désespérée et dérangeante.

Quand le film a été présenté à Venise, il y a eu malentendu. Je crois que les gens attendaient un film politique sur la Grèce, ayant trait aux « événements » et à la situation présente. Or, je n'ai pas voulu, directement du moins, faire un tel film. J'ai voulu parler d'une certaine situation de la Grèce en général. J'avais écrit le scénario il y a trois ans, bien avant que les « événements » ne surviennent, et l'état du pays que je décrivais portait déjà en germe ces événements. C'est en cela que le film est politique, mais il ne l'est pas uniquement. A moins qu'on n'inclue dans ce terme les rapports sociaux, les rapports de maître à esclave, la sexualité aussi et beaucoup. Pendant les 450 années d'occupation turque, les Grecs ont vécu très resserrés, fermés sur eux-mêmes, proches les uns des autres. La notion de famille était quelque chose de capital, cela était nécessaire pour survivre et préserver un peu de la réalité grecque. De cette promiscuité physique et morale très fortes sont nées certaines données sexuelles, et ces données ont persisté, elles sont les mêmes aujourd'hui. Les attaches familiales sont restées en Grèce très profondes et complexes, et c'est ce qui caractérise la Grèce le plus fortement. J'ai voulu, dans « Les Pâtres du désordre », parler du conflit de deux générations, dont l'une, la plus jeune bien sûr, se révolte contre l'autre.

Dans « Les Abysses » on était tout de suite, dès le premier plan, installé dans un climat paroxystique, excessif. Avec mon second film, tout en gardant le côté stylisé, j'ai voulu partir de données moins fortes, permettre aux gens le loisir de se choisir des repères pour qu'ensuite la folie aille plus loin que dans « Les Abysses ». Pour cela, il fallait ancrer le film au début dans le réalisme, voire le naturalisme, pour que l'onirisme surgisse peu à peu et comme obligatoirement.

**Cahiers** Il y avait justement un risque dans « Les Abysses », c'était que cette continuité de la violence et du forcené n'entraîne une diminution d'efficacité. En ce sens, « Les Pâtres du désordre » a tourné le risque...

**Papatakis** C'est cela : il y a des paliers, des moments de pause, des points de chute et de repère. Il fallait amener les gens à la folie et non plus la leur jeter d'emblée au visage. Il y a bien sûr un danger, celui que les gens décrochent, mais les autres, je les mènerai jusqu'au bout, je leur ferai tout admettre en allant le plus loin possible. Et d'une scène à l'autre même, j'ai tenté





« Les Pâtres du désordre » : Elli Xanthaki.



« Les Pâtres du désordre ».

de ne pas garder de ligne unique. Lorsque dans l'une je traite un thème d'une certaine façon, j'essaie dans la suivante de contredire ou même de détruire son pathos par une certaine ironie. Je voulais que le spectateur ne sache jamais, ne puisse pas prévoir ce qui allait arriver à la prochaine séquence et même à la prochaine image. Ce qui me gêne dans beaucoup de films, même des bons films, c'est qu'ils sont prévisibles, on sait où l'auteur va aller et cela même dans l'excès ou l'insolite. Rien n'est surprenant, et je veux pour ma part prendre le risque de la surprise. C'est ce qui m'intéresse au premier plan au cinéma, mais aussi dans la littérature et l'art en général : la destruction du phénomène de création.

**Cahiers** Dans « Les Abysses » la violence, quoiqu'excessive et peut-être même à cause de cela, avait quelque chose de libérateur et d'exaltant. Et peut-être en cela était-elle sûre de faire mouche. Dans « Les Pâtres » au contraire, elle est toujours frustrante, c'est là une des qualités et aussi le risque du film...

**Papatakis** Absolument. Je ne voulais pas que mon deuxième film retourne aux gens qui avaient aimé « Les Abysses ». Ce que je souhaiterais, c'est que ceux qui l'ont aimé, qui l'ont reconnu, disons en un mot une certaine « intelligentsia », ne reconnaissent pas « Les Pâtres », mais qu'un autre public, lui, les reconnaisse. Déjà maintenant je suis surpris et heureux de voir que des gens dont je n'attendais pas du tout qu'ils aiment ce film, l'aiment. Et peut-être l'inverse a lieu aussi.

**Cahiers** Dans la mesure où ce projet de déranger était parfaitement volontaire et conscient, il devait exister au stade même du scénario. Comment avez-vous écrit votre film ?

**Papatakis** Je l'ai écrit pendant un an et le côté déceptif était déjà présent à ce stade. Je voulais que la frustration soit présente dans la construction générale du film, dans le ton et l'évolution des scènes, dans les dialogues. C'est là que je me suis donné beaucoup de mal et cela m'a permis de faire le film comme je l'ai fait. Sur le papier tout était déjà en quelque sorte rêvé. Au tournage, j'ai changé très peu de choses. J'avais choisi les acteurs principaux depuis longtemps. Mes films ne prennent leur sens qu'à travers le comédien, c'est donc une chose très importante pour moi, à laquelle je pense beaucoup et à l'avance. Or, en Grèce, le problème des comédiens est très épineux, il n'y a pas là-bas de comédiens, ou bien alors ceux d'un théâtre classique qui n'existe d'ailleurs que depuis trente ou quarante ans. Le jeu enseigné y est lourd, conventionnel. J'ai cherché longuement, et quand j'ai pu réunir toute ma distribution, j'ai fait travailler mes comédiens un mois et demi avant le film, tous les jours, plusieurs heures par jour. La difficulté était que les acteurs arrivent à faire passer cette violence en lui ôtant tout caractère théorique. Pour cela, le tournage dans l'ordre chronologique était nécessaire. Au début du film, d'ailleurs, on sent les acteurs un peu crispés, mal à l'aise même, mais peu à peu ils ont été gagnés par le ton du film et leurs excès n'ont rien d'artificiel ou de faux. J'ai aussi essayé de leur faire rendre une sorte de rythme que j'avais cherché en écrivant mes dialogues, mais cela doit être moins sensible à ceux qui ne comprennent pas le grec.

**Cahiers** Vous avez parlé tout à l'heure de deux courants dans votre film : une sorte de naturalisme et une stylisation. Or, en plusieurs moments, ils semblent se rejoindre, dans des scènes où une précision d'ethnologue coexiste avec la transposition poétique : en particulier celle de la nuit de Pâques...

**Papatakis** C'est en m'appuyant sur des faits précis, presque folkloriques, que j'ai essayé de parvenir à la transposition poétique. Claude Levi-Strauss a vu le film et il a été intéressé par la minutie ethnologique et l'observation des coutumes. Je crois qu'il suffit d'insister très fortement, d'aiguiser son regard sur une certaine réalité pour obtenir quelque chose d'autre. Le rôle du comédien est en ce sens une chose capitale. Quand le berger tombe à genoux devant son patron et se traîne, ce n'est pas la coutume qui est montrée seulement, elle est sublimée par les gestes du comédien, sa façon de se déplacer, sa joie dans l'humiliation. La donnée ethnologique devient une chose secondaire, elle disparaît, c'est seulement une base. Je dirais plus : la scène de sorcellerie par exemple a été inventée de toutes pièces, or elle peut sembler un rite, une coutume, comme si la réalité se conformait à la mise en forme. Ce que je tente, c'est d'échapper au seul descriptif. Il faut pousser la réalité. Et dès la première partie du film, mais de façon moins forte bien sûr qu'ensuite, j'ai tenté ce décollement



« Les Pâtres du désordre » . Elli Xanthaki.



« Les Pâtres du désordre » . Lambros Tsangas et Georges Dialegmenos.

de la réalité, de plus en plus fort et intense. Et cela n'a rien à voir avec le symbolisme dont on parle toujours, mais qu'est-ce que cela veut dire ? C'est une convention, ou un confort pour le spectateur.

**Cahiers** En ce sens, celui de l'ambivalence des signes, votre film est proche d'un certain Buñuel, et non comme on a pu le penser par les signes extérieurs comme l'aspect revendicateur et le « mauvais esprit »...

**Papatakis** Et c'est justement un auteur dont on a parlé le plus souvent en termes de symbole alors qu'il y échappe constamment.

**Cahiers** Ce refus du sens définitif qu'on trouve dans la construction du film, existe également pour les personnages. Il est impossible d'avoir toujours le même point de vue sur eux, et encore moins de s'identifier complètement à l'un d'eux.

**Papatakis** Aucun des personnages n'est « sympathique », aucun ne permet d'identification. Il n'y a pas de héros qui cristallise en lui telle ou telle option morale définitive. Tous les personnages sont enfermés dans une situation telle qu'elle ne laisse aucune place à la sympathie.

**Cahiers** A l'intérieur même de certaines séquences, il y a des degrés croissants dans la violence et l'insolite qui les font apparaître, quoique parfaitement logiques, presque comme des bouffées irrationnelles ; en particulier la scène de l'école. Est-ce qu'une telle scène, vous l'avez globalement imaginée ou rêvée, ou bien a-t-elle progressé petit à petit ?

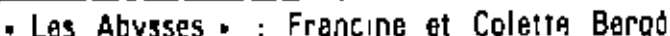
**Papatakis** La scène de l'école m'est venue dans ses grandes lignes d'un seul coup, mais primitivement je l'avais située ailleurs, puis j'ai changé. L'obsession principale du berger en effet est qu'il ne sait pas lire, c'est sa frustration profonde, c'est pour cela qu'il a été chassé d'Allemagne. Son drame est celui de l'ignorance. Quand j'ai décidé de situer la scène dans l'école, tout de suite j'ai vu le berger là, devant la fille, s'agenouillant au milieu, en plein centre de la cour, comme on s'agenouille dans une église. C'est une sorte de vision qui m'est apparue comme cela, un mélange de respect, de frayeur et d'espoir. Et à partir de ce moment jusqu'à celui où il va dans une pièce, je voulais qu'il reste à genoux. De là est venue, ensuite, l'idée de lui faire crocheter la fille quand elle veut partir.

**Cahiers** Et quand elle lui donne le collier ?

**Papatakis** C'est un geste presque sexuel, elle lui offre le collier que son père lui a donné. C'est une sorte de comédie, mais de comédie dangereuse qu'elle se donne. Elle sait que ce garçon va la retrouver et même qu'elle est finalement venue le chercher. Au moment où le garçon est au plus bas de son désespoir, rejeté de tous, elle a pour lui un geste dérisoire, elle lui donne le collier. C'est à ce moment-là que lui décide de mourir et de tuer cette fille. C'est la charnière du film, le moment où la fille aussi décide de le suivre et de mourir. Elle porte en elle la révolte, très confusément, et elle fait le passage des signes extérieurs de révolte — donner le collier — à la révolte vraie : avec tout un côté féminin de la violence, maladroit, comme le « je t'aime » au moment où elle ne doit pas le dire.

**Cahiers** Il y a tout au long du film une multiplicité de types de rapports entre les gens. Ceux par exemple des deux garçons...

**Papatakis** Le militaire est un fils de bourgeois, son père est le patron du berger, mais une des particularités de la Grèce, des jeunes Grecs, est la volonté de fuite hors de chez eux, de réussir ailleurs ; entre les deux garçons existe une sorte d'amitié-passion. Le militaire est en fait impressionné par le berger qui a déjà une fois quitté le pays, il commet donc un acte fou, il tue ses propres moutons, et veut faire mettre le berger en prison pour le forcer à l'attendre, espérant qu'à la fin de son propre service militaire et de la peine de prison du berger, ils pourront partir ensemble du pays. C'est à la fois complètement logique et fou, irrationnel. Lorsque le berger s'aperçoit que l'autre a tué ses propres bêtes, il refuse d'entrer dans le jeu, l'autre alors se retourne contre lui et veut cette fois encore le faire mettre en prison, mais pour d'autres raisons. C'est aussi un garçon qui a des velléités de bravoure, d'héroïsme militaire : parachutisme, etc., mais en même temps un lâche. Quand le berger le provoque et l'humilie, il hésite à se battre jusqu'à ce que l'autre parvienne à le dresser véritablement contre lui, à le rendre furieux. Ce que j'ai voulu montrer, je ne sais pas si j'y suis parvenu, c'est qu'il y a entre ces trois jeunes gens — le berger, le militaire et la fille — un profond courant d'amour et de passion mêlé de haine. L'orgueil, l'humiliation



« Les Abysses » : Francine et Colette Bergé


« Les Pâtres du désordre » : Georges Dialegmenos

réciproque jouent un rôle important dans le film. Lorsque, bafoué, aiguillonné sans cesse, le militaire accepte enfin le combat, c'est une sorte de suicide à trois. Trois jeunes gens se suicident contre leurs parents qui sont restés au pied de la montagne en pleurant sur eux.

**Cahiers** A la fin, toute la société qu'on avait vu apparaitre dans le film se réunit là en spectateur.

**Papatakis** Et j'ai voulu que le côté concerté du suicide ait quelque chose de joyeux, de dionysiaque, au milieu des chansons et des pleurs. C'est un pur spectacle, avec un côté cabotin joyeux et tragique.

**Cahiers** Les transistors qui annoncent la victoire des colonels est une chose évidemment survenue au dernier moment...

**Papatakis** C'est cela : il y avait auparavant un autre texte et j'ai rajouté le communiqué de prise de pouvoir et les discours au dernier moment. On a eu évidemment toutes sortes d'ennuis, mais pas très graves puisqu'on a réussi à sortir le négatif du pays. En fait, je me suis demandé si j'avais eu tout à fait raison de placer ces discours qui risquaient de **situer** brusquement un film qui en était arrivé à la fabulation totale. Mais peut-être ce retour au réel ne limite-t-il pas trop la fin...

**Cahiers** On a l'impression que pratiquement, physiquement, le film a été difficile à faire...

**Papatakis** Tous les films le sont plus ou moins, mais « Les Pâtres » l'a particulièrement été. En Grèce, malgré le petit nombre d'habitants — 8 millions — on réalise la somme énorme de cent films par an, dont une infime partie franchit les frontières : les films sont donc réalisés très vite, et il n'y a pas d'organisation administrative satisfaisante. Nous étions une production étrangère, on a donc essayé de nous prendre le maximum d'argent, de nous créer des difficultés. J'avais prévu douze semaines de tournage, et je devais terminer fin septembre 1966. Je n'ai pas pu le faire, j'ai donc tourné avec une équipe réduite en octobre et en novembre. Puis, le mauvais temps a commencé beaucoup plus tôt que d'habitude en Grèce, j'ai dû interrompre le tournage et reprendre au mois d'avril suivant. Je n'avais pas de techniciens. L'opérateur Jean Boffety et son assistant étaient français, mais tous les autres étaient grecs. Mon opérateur a d'ailleurs joué un grand rôle dans le film. J'avais bien écrit le scénario, les situations et les dialogues du film, mais je n'avais pas fait de découpage et je l'ai vraiment fait avec lui. Il s'agissait de mettre en place un canevas dramatique, des comédiens, de créer des situations paroxystiques, mais de les filmer très simplement, sans effets. Et en cela, j'ai voulu travailler en concordance parfaite avec l'opérateur. Je répétais abondamment avec les comédiens, et Boffety était là, il suivait toutes les répétitions. A partir de là, nous discutions pour décider de l'emplacement de la caméra et de ses déplacements, afin de porter les gestes à leur maximum d'efficacité. Mais tout cela sans chichis, le plus rigoureusement possible. Par exemple, pour les scènes d'extérieurs, j'avais très peur de la beauté du paysage, de la lumière grecque, etc. Je voulais que le décor naturel fasse partie de la dramaturgie, non qu'il vaille par sa seule beauté, comme élément à part.

**Cahiers** Parmi les éléments de surprise du film, l'un porte très fort, c'est la transformation vestimentaire de l'avant-dernière séquence.

**Papatakis** Oui, les trois jeunes gens sont en quelque sorte déguisés, cela va complètement dans le sens du spectacle qu'ils se donnent et veulent donner aux autres. Quand j'ai tourné le film, presque personne en Grèce ne portait de mini-jupe, on me disait : « Mais enfin, ce n'est pas pensable qu'en Grèce une paysanne porte une mini-jupe ! » Et cela devenait alors doublement un élément de spectacle, de travestissement. Tout de suite après les événements d'ailleurs, les colonels ont interdit les rares mini-jupes. Finalement, il n'y a rien qui ne recoupe la réalité. Il ne faut pas avoir peur de la forcer puisqu'on la retrouve toujours. Je cherche toujours un mixte de théâtralisation et de naturel ; c'est pourquoi j'aime beaucoup le cinéma japonais qui, tout en s'appuyant sur une tradition théâtrale très ancienne et codée, parvient dans les meilleurs cas à un type de transposition qui ne doit qu'au cinéma seul. Il faut pousser sans cesse les choses au bout d'elles-mêmes, puis les contredire, mettre en cause ce que l'on a fait avant. « Les Pâtres du désordre » était la mise en cause des « Abysses », le film que je vais essayer de monter maintenant sera une mise en cause des « Pâtres ». (Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et Jean Narboni.)

1



2



3

# *le cahier critique*

1. **Jean-Luc Godard** : Week-End (Juliet Berto, Isabelle Pons, Jean-Pierre Kalfon).

2. **Vilgot Sjöman** : Je suis curieuse (Lena Nyman).

3. **Bernardo Bertolucci** : Prima della rivoluzione (Adriana Asti).

# L'étang moderne

**WEEK-END** Film français en couleur de Jean-Luc Godard. **Scénario et dialogues :** Jean-Luc Godard. **Images :** Raoul Coutard (Eastmancolor). **Musique :** Antoine Duhamel. **Son :** René Levert. **Montage :** Agnès Guillemot. **Interprétation :** Jean Yanne (le mari), Mireille Darc (la femme), Jean-Pierre Léaud (Saint Just et le minet du 16e), Jean-Pierre Kalfon (le chef du Front de Libération de la Seine-et-Oise), Valérie Lagrange (la femme du chef), Yves Beneyton (un membre du Front de Libération), Paul Gegauff (pianiste), Daniel Pommereulle (Joseph Balsamo), Yves Afonso (Gros Poucet), Blandine Jeanson (Emily Brontë), Ernest Menzer (le cuisinier-boucher du FLSO), Georges Staquet (le conducteur du tracteur), Monsieur Jojot, Virginie Vignon, Isabelle Pons. **Production :** Films Copernic (Paris) - Ascot Cineraïd (Rome), 1967. **Dir. de Prod. :** Ralph Baum. **Distribution :** Athos Films. **Durée :** 1 h 35 mn.

D'abord, quelques indispensables comptes et prises de repères. Non que « Week-End » soit une pause dans la dynamique de l'œuvre godardien, pour autoriser ce temps d'arrêt initial. Au contraire ; mais la démarche par rupture d'un film à l'autre, l'alternance « pair-impair » des premières années : abandonnées, ou plutôt intégrées dans un processus plus large, plus continu (à tous points de vue, puisque Godard n'arrête pas, littéralement, de tourner). Le terrain exploré, reconnu par quinze films, est maintenant assise, mouvante mais ferme ; chaque film, avant toute chose, est résultante, intégrale, résumé et ressassement de tout le déjà-dit, sur quoi vient s'imprimer un discours nouveau. Une sorte d'équilibre thermodynamique, qui comme tel ne se maintient que par d'incessantes allées et venues (« et c'est la trace qu'elles déposent sur la pellicule, que j'appelle le cinéma »). Trace éphémère (« je ne filme plus en termes d'éternité »), qui fait de l'œuvre un palimpseste, chaque film effaçant les précédents, qui pourtant continuent de transparaître à travers les ratures ; comme chaque plan efface tous les autres et déborde sur eux, abolies les notions de début, de fin, et de sens unique.

Ensuite, faire un sort à l'idée même d'une interprétation de « Week-End ». Interprétation référente : que « Week End » (comme « Playtime », une « dénonciation de l'inhumanité de notre époque ») est une « satire de la civilisation des loisirs », et comme telle d'ailleurs seulement à moitié réussie ; frivolité de cette assimilation à un pamphlet, signe univoque d'un refus de voir troubler son confort intellectuel. Interprétation symbolique : que « Week-End » serait, pendant actualisé des « Carabiniers » (film sur la guerre classique, comme chacun sait), la description transposée mais rigoureuse de la guerre telle qu'elle se conçoit en 1967 : Mireille Darc et Jean Yanne errant dans les décombres et les incendies n'étant rien moins que les survivants d'Hiroshima, et le FLSO l'emblème de tous les F.N.L. Rapport possible mais court : ni réquisitoire, ni métaphore, « Week-End » n'est pas l' « Antigone » du Living Theatre.

La piste qui mènerait d'un conte satirique à base d'excursions dominicales en Seine-et-Marne à une fable prophétique et apocalyptique n'est-elle pas d'ailleurs d'emblée donnée comme fausse, le cinéma et ses signes se donnant bien ici, une fois de plus, pour ce qu'ils sont ? Pour être moins agressivement dénoncée que dans « La Chinoise » ou dans le sketch de l' « Evangile 70 » (encore que telle suite de plans fixes sur les spectateurs d'un accident vienne à point nous rappeler, entre autres, notre propre statut de spectateurs — et que le rouge n'est pas sang), la présence de la caméra est affirmée sans cesse, peut-être même avec d'autant plus de persuasion que ce nouveau poncif de la « modernité » qu'est le « cinéma dans le cinéma » prend ici tournure de gag désinvolte (« Siamo gli attori italiani della coproduzione », clame un groupe de minables affalés au détour d'un plan).

On a même l'impression que chaque « acte de cinéma » est fait ici de telle sorte qu'on le ressente d'abord comme tel : du célèbre travelling de 300 mètres au moindre raccord ou mouvement d'appareil (qu'on pense, entre cent autres, au léger panoramique suivant le camion du pianiste qui vient d'embarquer M.D. et J.Y., ou au plan à la grue sur Kalfon devant l'étang).

Le terrain ainsi déblayé, l'abord de « Week-End » frappe par un ton nouveau, qui est de profonde et large déchirure : du tissu fictionnel comme du tissu narratif ne restent ici que des lambeaux épars ; et si récit il y a, c'est peu de dire qu'il est ouvert : à l'image de ce qu'il montre, il est éventré. Ne restent alors que des bribes flottantes, dont l'assemblage en film évoque quelque continent englouti, d'où seuls émergent quelques ilots, le reste à jamais recouvert ; récit fait de touches, de taches se diluant les unes dans les autres, et qui se constitue par cette dilution même. Et qui donc peut se prendre par n'importe quel bout, comme le rappellent non seulement les nombreux et brefs inserts de séquences passées ou à venir (à la fois, par conséquent, « liant narratif » et répétition musicale pure), mais aussi des réminiscences plus subtiles, telle couleur « bavant » d'une séquence sur l'autre (le rouge hémoglobine partout répandu, bien sûr, mais aussi ce vert tendre inaccoutumé chez Godard, et certains bleus lavés), ou telle rime ténue, obtenue par la répétition d'une même figure de style (mouvements de grue ascendants sur Kalfon à la batterie et sur les moutons de l' « Ange exterminateur ») ou d'un même mouvement purement poétique (invocations à l'océan criées en écho au discours de Saint-Just).

Le premier regard ne saisit ici qu'effilochures disjointes, dont chacune développe sa durée de façon autonome, l'organise en fonction de ce qu'elle met en scène — et de la scène où elle le met, poussant ainsi un peu plus loin la démarche de « Made in U.S.A. ». Ainsi de Mireille Darc, quand elle raconte, en un long plan fixe, les détails d'une débauche récente : il n'est que de se remémorer le récit d'Alma à Elizabeth dans « Persona » (qui, sur un principe totalement différent, est recréé, re-monté en quatre ou cinq plans) pour apercevoir comment, ici, c'est la parole et elle seule qui définit la durée, et comment cette grande coulée ininterrompue, voilée seulement par une musique lancinante, est appelée par la trouble obscurité du lieu et par l'impudeur précise de la confidence. (Vérifier, dans une autre scène, celle des éboueurs, et sur un matériau tout à fait autre, l'efficacité du procédé quant au trouble engendré chez le spectateur). Ainsi du travelling sur les automobilistes immobilisés par un accident : la durée, entièrement fictive, est ici tyranniquement canalisée par les brèves et éclatantes apparitions de cartons-« horaires ». D'autres encore, du temps indéfini, comme annulé, de l'épisode du « FLSO », seulement scandé par d'abstraits solos de percussion, au temps onirique de la rencontre avec le Romantisme (en l'occurrence, le couple Gros Poucet-Brontë). « Il faut que le temps soit juste », formulait Godard lui-même, avant le tournage de « Week-End » (Cahiers numéro 194) — et le film, de fait, « respire juste », par cette liberté organique qui est laissée à chaque élément de « prendre son temps » (de « faire son temps », voudrait-on dire).

Tous ces fragments disjoints sont pourtant souterrainement parcourus par un même mouvement dialectique, entre douceur et violence, entre tendresse et cruauté ; parfois, ce mouvement affleure : antinomie entre rouge et vert, entre bleus et feux juxtaposés ; réponse d'une improvisation effrénée aux percussions à la sonate KV 576 ; illustrations multiples de la contradiction « sauvage-civilisé » ; ou encore, une scène entière, comme celle où Léaud écourte sa romance téléphonique pour venir rosser Yanne et Darc. Loin d'être le stérile affrontement d'un certain romantisme nostalgique (et vêtu de formes diverses — les « hippies » de la fin en étant, bien sûr, justiciables) et d'une société mécanisée et abhumaine, « Week-End » est donc le lieu de rencontre de deux catégories formelles antagonistes, dont la coexistence heurtée définit la dynamique (au sens musical :

rapport du plus fort au plus faible) du film. Dynamique extrême, puisque, sans cesse, tout mouvement est ici porté à son paroxysme : courses, exploits physiques, et jusqu'à la tendresse (la mort de Valérie Lagrange) — tout serait à citer ; rappelons seulement la puissance et l'ampleur gagnées par les textes de Saint-Just et de Lautréamont déclamés à la limite constante des possibilités vocales — cette permanence dans le cri restituant d'ailleurs à l'un comme à l'autre sa signification première, après détour par l'inintelligibilité. Seuil, limite, partout atteints, et en maint endroit allégrement passés. Murmure de Mireille Darc, cris des assassinés (hommes, animaux) : autant d'efficaces et nécessaires transgressions (l' « Histoire de l'Œil » n'est pas évoquée en vain), rassemblées et renforcées, avec la nudité de quelque mythe primitif, par ce plan terrifiant de beauté — image et clé du film entier, — où l'on s'apprête à déchirer le sexe de l'une des prisonnières à l'aide d'un poisson.
Le cri, le murmure : que cette référence à l' « humanisme » selon Blanchot autorise à citer, en cette fin de texte, et pour justifier une excessive brièveté, cette phrase d'introduction à, précisément, l' « Expérience de Lautréamont » : « Le critique... est par nature du côté du silence, sachant mieux que d'autres pourquoi il perd ce qu'il découvre, et combien lui deviendra difficile la lecture de ce qui lui est le plus cher, dès qu'il lui faudra retrouver, à la place, le triste mouvement de ses propres phrases ». - Jacques AUMONT.

## *Le dur silence des galaxies*

Dans « Week-End », comme dans « A bout de souffle », pas de générique, un carton, au début et à la fin pour nous dire seulement : « Un film trouvé à la ferraille » et « Un film perdu dans le cosmos ». Depuis « Une femme mariée », et surtout « Masculin-féminin », Godard présente volontiers son travail comme des fragments d'un film imaginaire. Rien n'est plus éloigné de son esprit que la notion d'œuvre telle que l'a forgée pour nous la culture classique : défi à l'usure du temps. « Week-End » nous rappelle d'abord que le cinéma est le plus périssable de tous les arts. Que dans trois ou quatre siècles, lorsque historiens et cinéphiles exhumeront des cinémathèques sans Langlois les pellicules plus ou moins tombées en poussière, il restera des « signes ». Des fragments à déchiffrer. Pour Godard, défier le temps, c'est lui donner de l'avance, c'est travailler avec lui, non contre lui.
C'est au spectateur qu'il appartient de récupérer les morceaux de ce film éclaté, déchiqueté comme les voitures qui vont trop vite. C'est au spectateur-carabinier ou petit poucet perdu entre les routes impraticables — de ramasser les cartes postales, les images dispersées dans des valises, bien classées. Mais pour rêver dessus. Rêver sur des signes de piste, non pour s'enfermer dans ce rêve, mais pour trouver la clé des champs.
Il y a d'abord Mireille Darc qui raconte à un ami ses ébats érotiques. Elle et lui sont cadrés à contre-jour sur un fond blanc de fenêtre rectangulaire qui est déjà un écran dans l'écran. Nous voici spectateurs d'un film imaginaire — celui qu'elle fabrique pour l'homme qui l'écoute — pas pour nous. Comme Michel-Ange au cinéma des « Carabiniers », nous essayons de nous mettre dans le bain. Fascination — répulsion. La caméra avance et recule sans jamais abolir la rampe qui nous sépare de l' « acte ». Bien au contraire, nous restons hors du récit, témoins du récit. Ce récit, tout proche de l' « Histoire de l'œil » de Bataille, c'est quoi : un couple initial qui se décompose en d'autres couples. Et c'est exactement ce qui vient de se passer sous nos yeux dans cet appartement cossu. Corinne a quitté son mari pour venir parler à cet homme. Le mari a quitté Corinne pour téléphoner à sa petite amie.
Et nous, spectateurs, nous sommes le **nième** terme de cette partouze, rêvant de nous introduire pour former d'autres couples imaginaires.
L'Eros apparait d'emblée ici lié au spectacle, ou plus précisément au récit. On raconte l'amour, on le parle, on le rêve. Comme dans « Anticipation », c'est plus excitant que de le vivre. Mais en racontant l'amour, on l'analyse, il se décompose. Il apparait comme une force terrible de décomposition : en racontant son histoire, Corinne se débarrasse des partenaires avec qui elle l'a vécue. Elle les tue. Elle projette son désir sur un autre partenaire. Car il est bien évident dès la première seconde qu'elle et son mari rêvent aussi de se détruire. L'orgie chez les hippies à la fin est la réalisation de ce désir initial. Chez les hippies, les couples se décomposent aussi. On va au moins jusqu'au bout. On tue. Et on mange le partenaire. Mais j'anticipe.
A l'analyse initiale répond la faux-tographie un peu plus tard. Un couple est là, semblable au premier, dans une voiture de sport. L'homme est mort. Il était riche, il était beau comme un acteur de cinéma. Il est mort. Des ouvriers, des paysans **regardent.** Tous sont rassemblés devant un mur d'affiches, groupés arbitrairement comme pour un tableau de famille. Voilà des spectateurs photographiés à leur tour. Ou encore une photo qui nous regarde, une photo qui est notre miroir. On croyait pouvoir regarder impunément, être spectateurs-voyeurs sans être pris. Godard nous met dans le film, mais jamais comme nous voudrions y être. Tout à l'heure, devant Mireille Darc, on voulait entrer en scène et on n'y arrivait pas. Ici, devant la mort, on voudrait partir et on est là. Les riches propriétaires de la voiture de sport se donnent en spectacle aux ouvriers et aux paysans. En attendant la réciproque. La lutte des classes pour Godard, c'est le cinéma qui inverse les rôles. Tel est filmé qui croyait regarder.
Du coup, à la scène suivante, nous n'osons plus ouvrir les yeux. Le premier embouteillage était vu d'une manière souveraine, avec le ricanement du spectateur idéal dans son chariot de travelling de trois cents mètres. Au second embouteillage, nous ne verrons rien, que Mireille Darc qui mord et qui griffe. Peut-être moi qui regarde ce film, serai-je tout à l'heure en train de mourir.
Car nous savons bien que les routes droites sont les plus dangereuses. « Il faut aller droit devant soi... » disaient les martyrs d' « Alphaville ». Au bout du long travelling rectiligne sur la Nationale, il y a la mort. On peut rire en route, savourer cette beauté musicale des pays qui s'égrènent au fil du parcours, se moquer des figurants immobiles, coincés comme les bêtes de la ménagerie dans cette arche de Noë pour écran panoramique. On peut doubler pour voir la mort plus vite. Elle est là qui glace le rire sur nos lèvres. Elle est là et il faut changer de route et de direction. Première image de la mort, étrangère, lointaine (deux familles) avant celle plus proche du couple déjà évoqué.
On repart. On rencontre Balsamo. Avec lui, il ne suffit pas d'obliquer à droite, il faut rebrousser chemin. L'évasion du week-end va nous ramener au point de départ, et beaucoup plus loin en arrière que le point de départ. Ou, comme dirait Cocteau, il n'y a pas d'évasions, il n'y a que des invasions. « Au lieu de s'évader par une œuvre on est envahi par elle ». Le week-end U.N.R. sera un retour à la nuit des temps, à cette nuit en nous qui rêvait à mi-voix sans que nous voulions l'écouter.
Balsamo, fils de Dieu et d'Alexandre Dumas — alias Cagliostro — se servait des pouvoirs de la **magie** pour détruire les rois en envoûtant les peuples. Comme le cinéaste, c'est un illusionniste lucide, et un révolutionnaire : il renvoie les gens à leurs rêves. Il apparait, il excite leurs désirs, et ils tombent dans le panneau, exactement comme Ulysse et Michel-Ange devant les carabiniers - commis - voyageurs. Exactement comme le spectateur.
Balsamo — dieu légende comme Lemmy Caution, surgissant dans « Alphaville » pour régler leurs comptes à ceux qui ont perdu le langage, qui marchent à l'envers, qui sont égarés dans leurs désirs. Des désirs d'enfants de Marx et de Coca-Cola. Rêves de la publicité et du cinématographe : une flottille de Mirage IV, un week-end avec James Bond. Rêves de « trous du cul ».

A l'inverse de « Pierrot le fou » on ne fuira pas cette civilisation du cul. On ira au bout. Et Balsamo, sublime, abandonne ces pauvres mecs à leurs rêves dérisoires, non sans les gratifier d'un dernier miracle : sur le champ, le cimetière de voitures devient troupeau de moutons.

Survient alors l'accident. La pellicule sort du cadre. Privé désormais de l'automobile, le film comme les personnages cesse d'avancer.

On veut désespérément suivre une route, on cherche son chemin. On tourne en rond au bord d'un abime, d'un gouffre dans lequel on s'enfonce — régression effrayante — comme par une spirale sans fin.

L'Histoire prend ici le relais de l'intrigue. Le temps prend la place de l'espace. J.P. Léaud révolutionnaire prend le relais de Balsamo-héros de Dumas. Le grand panoramique circulaire dans la cour de ferme close sur trois côtés comme un théâtre — et comme la cabine téléphonique où l'on appelle « **dans le vide** » — ce double panoramique de 360° ferme le film sur lui-même, à double tour. On n'en sortira que par le fond, par le fondement ou par les origines. Avec Emily Brontë on pouvait encore échapper à l'énigme, avec Mozart on est coincé. On ne tue pas deux fois la jeune fille réapparue à côté du pianiste. Il faut s'arrêter, se figer comme les ouvriers sur la fauxtographie, rentrer en soi-même, devenir caillou soi-même, caillou sur la route bousculé par les passants, immobile jusqu'à la révolte élémentaire, jusqu'au premier sursaut de la vie.

La chanson de Guy Béart, la rencontre d'Emily Brontë, la sonate de Mozart sont les trois coups par lesquels le spectacle qui nous était offert se referme sur nous.

Avec J.P. Léaud on pouvait se battre. Avec Emily Brontë ou pouvait avoir raison de son mystère. Maintenant on se tait. Emily Brontë parlait comme un livre, comme les rescapés de « Fahrenheit ». On la prend pour une borne kilométrique, une pierre qui parle, qui donne des informations. Mais le caillou est un mystère, comme la tasse de café de « Deux ou trois choses ». Un caillou qui défie les exploitants de cinéma en guerre contre ce pauvre Bertold Brecht. Car le spectateur ne vient pas au cinéma pour voir « comment sont vraiment les choses » étranges comme ce sous-bois d'automne, **déroutant** les sentiers de notre logique comme Lewis Carroll.

Alors le spectacle devient rébus, le film se fait énigme à son tour. Mozart, même « joué comme un cochon » repoussait un instant le tas de fumier au fond de la cour, maintenant l'équilibre du monde.


Juliet Berto et Georges Staquet dans « Week-End »

Mais soudain, tout chancelle, tout bascule dans la boue et les excréments, dans l'horreur et le sang. En face du Noir et du Nord-Africain, on ne peut plus refaire le coup d'Emily Brontë. On ne peut pas les brûler ceux-là encore. On peut bien tuer la belle-mère, à quoi bon ?

Car si le meurtre de la belle-mère succède à cette image « innocente » de Mireille Darc dans son bain (sous une peinture de femme nue), c'est que la barbarie à laquelle nous allons aboutir répond au rêve de la séquence initiale comme cette scène de la vie de province à la scène de la vie parisienne. Le véritable itinéraire du week-end est là : l'image civilisée de la femme nue appelle les rites érotiques de la société de consommation. C'est-à-dire les rites du spectacle. Avec le sentiment de frustration qui en découle. Car on ne fait pas l'amour, on le raconte. On n'avance pas avec son auto, on la démolit, on la fait brûler sur place. On n'a pas d'argent, on tue la belle-mère pour en avoir. Bref, on est enfermé dans une forêt de tabous dont le premier est peut-être lié au cinéma : regarder mais pas toucher, rêver mais pas vivre.

« Week-End » nous enferme dans ce tabou après avoir soigneusement transgressé tous les autres. Car les hippies de Seine-et-Oise sont comme les haoukas **maîtres-fous** de Jean Rouch : l'image inversée, comme en un miroir, de notre société, de nos rites, de nos transgressions. Aux deux bouts du film, terme à terme, barbarie et érotisme se répondent, désir et consommation, mort et survie, patience et violence.

Reste à traiter le film comme un objet perdu dans la terre — caillou vulgaire ou pierre précieuse, selon le spectateur — météore venu d'ailleurs en tout cas, comme Lemmy Caution débarquant des galaxies, caillou-légende mais plus fort que Lemmy parce que fermé sur son silence, dur comme un roc, énigme qui nous presse, question qui nous angoisse, objet sans nom capable pour celui qui sait le lire, de raconter l'histoire du monde passé et à venir.

Jean COLLET.

## *Histoire d'une dégringolade*

**NEHRI TO PLIO** (Jusqu'au bateau) Film grec de Alexis Damianos. **Scénario :** Alexis Damianos,( d'après « La Bague » de Spilios Passayannis, « Nanota » de Gregoris Xenopoulos, et d'après une chanson populaire contemporaine grecque. **Images :** Georgos Panousopoulos (première et deuxième parties), Christos Mangos (troisième partie). **Musique :** Kiella Fotopoulou. **Son :** Sifis. **Montage :** Georgos Trantafillou. **Interprétation :** Christos Tsangas (Fotis Lianakas), Alexis Damianos (Antonis Niakas), Elehi Bourbouhaki (Nenio), Venia Palliri (Ninota), Christina Damianou (Georgis), Vassilis Mitsakis (Minatsos), Mixhalis Mastoras (Paysan), Georgos Mazis (Le garçon au scooter), Louisa Podimata (L'entremetteuse), Georgos Harakambidis (L'homme de la ville), Yota Heconomidou (La femme de la ville). **Production :** Alexis Damianos-« Poria » S.A. 1967. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 1 h 20 mn.

Le sens — signification et direction — de « Jusqu'au bateau » est pour ainsi dire tout entier suggéré par le premier mouvement de la caméra : long panoramique horizontal, de gauche à droite, puis de droite à gauche. Comme si le chemin qui était suivi là, le long de ces montagnes grecques sans chemin, vers la mer sans doute, aussitôt était rebroussé ; comme si le vrai lieu était là, sur ces cimes veuves d'oiseaux, parmi ces forêts pierreuses et désertes, et que tout mouvement pour s'en écar-

ter dût vaincre une presque aussi puissante tendance à y revenir.

La première figure de cette prose d'images — qui en sera aussi la plus constante — est ainsi celle du contre-courant, du contre-cœur. Mais de l'exil plus **exorbitant** qui va conduire Niakas, Grec des montagnes, du Pirée en Australie, ce voyage jusqu'au bateau n'est que la **répétition**. C'est la Grèce encore, la Grèce trop aimée, qu'arpente cet homme à tête de saint. Sur chaque moment de ce voyage qu'une lettre lue en off nous annonce, pèsera donc le poids d'un regret double et contradictoire — regret d'être là, regret de n'y pouvoir demeurer — qui donne à certaines de ces images de l'éphémère la tremblante fixité de l'intemporel.



Venia Pallíri et Louisa Podimata dans « Jusqu'au bateau ».

Voici peut-être ce qui confère son unité la plus secrète à ce parcours disparate. Disparate doublement, puisqu'aux trois étapes du voyage raconté correspondent étroitement — analogiquement, chronologiquement — trois modes du récit. Pour évoquer chacun des trois « paysages » traversés par le chômeur qui s'exile — montagne, plaine, ville —, Damianos n'est pas seulement parti de trois sources différentes (textes de Passayiannis et de Xenopoulos, et une chanson populaire) ; il a, surtout, manié différemment à chaque fois sa caméra : gravement, rudement ici, en adagio, de près et dans l'ombre ; allegretto là, lestement, caprinement, au soleil et de loin ; et là, pour finir, à mi-distance, dans ce ni trop près ni trop loin, ni trop lent ni trop vif qu'affectionnent les nouvelles caméras tchèques. Symphonie ? Concerto, plutôt, car l'image n'est pas modulée seule : musique et paroles lui répondent, renforçant ou brouillant ses signes. La musique, dépouillée à un point rarement atteint dans un film grec, souligne par moments et apure le sens de chaque scène : voix de femme chantant une vieille mélopée grecque, lorsque la caméra s'attarde sur les arbres à flanc de montagne que Niakas ne verra plus, duo de flûte et guitare qu'on dirait presque de Poulenc, pour ponctuer les sauts et sauteries de la sensuelle Ninota, musique folklorique, style « Zorba », pour accompagner en ricanement (comme on dit en abyme ou en écho) la dernière étreinte (manquée) du couple de la dernière partie du film : et rarement musiquette pour touriste a manifesté pareille puissance de dérision et de révolte.

De la parole, il y a davantage à remarquer. Refoulée, hésitante ou en forme de scie (« Nous sommes tous pécheurs »), elle est toujours en retrait sur ce qu'il y a à dire. Les rares fois qu'elle dit quelque chose, c'est inadéquatement. Telle cette scie, précisément — « Nous sommes tous pécheurs » — qui traduit (et trahit aux deux sens du mot) dans le langage archaïque et inversé de l'idéologie religieuse la frustration économique fondamentale dont tous les personnages de Damianos sont le jouet.

Frustration économique — au sens étymologique de ce mot grec (et le moindre paradoxe n'est pas que ce mot, formé pour dire le plus quotidien et le moins public de la vie, ait fini par désigner ce qui l'aliène le plus impersonnellement) — et d'abord sexuelle. C'est un fait qu'aux trois parties du film correspond l'histoire de trois femmes — et de trois frustrations. Fille recueillie par la mère de Niakas et que, celle-ci morte, on charge Niakas de recueillir à son tour, la première est le silence et la soumission mêmes. Mais elle est jeune, fraîche, et comment ne troublerait-elle pas au plus haut point les deux hommes, Niakas et le forgeron, auprès ou aux environs de qui elle vit furtivement ? La tentation aurait pu être grande ici de faire dans le rauque et le bestial. Mais ces hommes frustrés ne sont pas frustes.

Quand ils chantent, ce sont des cantiques : le christianisme tient bon. La passion couvera et s'animera donc comme le feu de la forge qu'un souffle attise — et de plus lourds parleraient ici de la métaphore du soufflet, que la jeune fille vient un peu remuer avant de se donner au forgeron —, mais à aucun moment le désir ne flambera purement (et simplement). La nuit recouvre et étouffe — feutre — tout cela. La nuit — comme en la **caméra obscure** du père Marx, où tout s'inverse. Et tout est inversé, ici, ainsi que dans la scène d'amour dérisoire du troisième « sketch » : la satisfaction du désir est minée par une insatisfaction plus grande, informulée, le plaisir est paradoxalement pris dans les larmes.

Point de larmes, dans la seconde histoire, mais des cris. Ninota, belle femelle sauvage et en chaleur (on ne peut rêver plus mandiarguienne), bondissante comme chèvre — et tout souligne évidemment la métaphore, jusqu'au petit frère gardien de troupeau courant après l'égarée pour l'empêcher de se faire grimper par le premier venu —, est l'insatiabilité même ; mais on sent ici comme un progrès : la frustration ne tient plus au poids de deux mille ans de christianisme, mais plutôt, disons, au manque de main-d'œuvre. Et comment s'en étonner puisque tous les hommes jeunes du pays, jusqu'à ce Niakas à figure de saint, s'en vont ailleurs ?

C'est assez suggérer que ces frustrations sont effets ou signes d'une frustration plus essentielle. Le drame de Niakas, ou celui du couple qui l'héberge quelques jours au Pirée, est celui d'une **oikonomia** sans **oikos**, d'une structure économique qui contraint au chômage et à l'émigration ceux-là mêmes qui devraient, qui pourraient (qui devraient pouvoir) en être les éléments déterminants. Avant même que la lettre de Niakas ne vînt expliciter la métaphore, l'image des pierres qui roulent à flanc de montagne sous le pied du voyageur encore masqué par les arbres signifiait assez clairement le sens de son voyage : dégringolade, que rien ne peut plus arrêter.

Or cette histoire de dégringolade est une des plus discrètes mais aussi des plus profondes contestations de l'ordre (capitaliste) grec qui se puisse trouver aujourd'hui. Discrète : car l'aliénation est montrée ici à ras du quotidien, dans ses effets les plus périphériques, mais de façon telle que l'on est sans cesse renvoyé implicitement à sa cause première — au vrai scandale. Exemplaire, de ce point de vue, le troisième « sketch », qui est l'histoire dérisoire de la séparation d'un couple : jeunes encore, trente ans peut-être, mariés depuis cinq; dix ans au plus — une photo le rappelle. Niakas, hébergé pour cinquante drachmes

dans leur cuisine, sera l'involontaire témoin de ce petit drame. Drame qu'il ne voit pas, parce qu'il dort de l'autre côté du mur, dont il ne saisit que le plus superficiel, le moins **parlant** (les paroles), mais qu'il comprend, car ce drame de rien répète à sa façon le sien : c'est la même raison impérieuse qui conduit le jeune époux à faire sa valise et amène la jeune femme elle aussi **jusqu'au bateau.** Tout s'est réglé l'espace d'une sieste, dans la chambre étouffante de chaleur, où la caméra de Damianos est à l'affût du moindre signe : immobilisation subite de la femme observant à la dérobée son mari presque nu (montée du désir) ; valise toute préparée sous le fauteuil (départ imminent du mari); regard dans la glace où la jeune femme, qui vient de comprendre et chiale silencieusement, se découvre laide ou quasi ; œil grand ouvert du mari avachi sur le lit, la tête tournée vers le mur pendant que sa femme risque une caresse ; ultime tentative, ridicule ensemble et pitoyable de la femme pour s'attacher de nouveau cet homme qui parle déjà d'elle à la troisième personne : fard, noir pour cils et sourcils, rouge baiser, petite culotte et soutien-gorge achetés sans doute au nouveau Monoprix de la ville contribueront à peu près en vain à l'essai de reconquête. On pourra bien rappeler de quel secours a pu être à Damianos sa formation d'homme de théâtre pour la mise en scène de cette pantomime dérisoire. Mais ce serait oublier ce qu'ont de proprement cinématographique ses aguets : avec une simplicité furtive comparable seulement à celle d'un Forman — utilisant au besoin la plongée pour renforcer le poignant grotesque de cette tentative ratée de séduction —, Damianos se révèle ici l'un des tenants les plus convaincants de cette esthétique de la mi-distance (où la simplicité ne s'est pas encore durcie en **esthétisme de la simplicité,** et où le ricanement est toujours mêlé de compassion), qui triomphe aujourd'hui chez les Tchèques.

J'ai parlé, à propos de telle ou telle des trois parties du film, de « sketch ». A tort. Les trois histoires de « Jusqu'au bateau » ne sont pas des sketches en ce sens qu'elles ne sont nullement interchangeables. C'est trop peu même de dire que leur place est nécessairement assignée dans l'économie du film par la logique spatiale du parcours de Niakas (plaine **après** montagne, ville **après** campagne). Comme ceux de la durée bergsonienne, les moments de ce parcours sont hétérogènes, irréductibles et intimement « pénétrés » des précédents. A quelques signes discrets — analogies structurelles, diraient Faye ou Ricardou — se connaît l'irréversibilité de cette succession chronologique. A quoi l'on devine que ce parcours pourrait bien être (aussi) métaphorique — comme d'ailleurs certaine déclaration de Damianos (1) nous invite à le penser. Métaphorique d'une certaine « histoire » grecque, de l'inconscience heureuse à la conscience malheureuse — ou, pour parler moins hegeliennement, d'une société précapitaliste (artisanale ou pastorale) à cette société (urbaine) de structure capitaliste (voire, comme essaiera de le signifier Papatakis dans « Les Pâtres du Désordre », coloniale) où l'aliénation et le déchirement sont portés à leur comble. On pourra s'amuser à lire cette évolution « historique » dans le passage du cheval (l'ami de Niakas, dans la première partie, est forgeron) à la motocyclette (qui est, dans la campagne de la deuxième partie, comme le signe de la présence proche — approchante et tentante — du monde urbain) et enfin aux voitures et aux autobus de la ville où Niakas erre en étranger. L'apparition du miroir dans le cours du film n'est peut-être pas non plus sans importance. Nul miroir, dans la baraque isolée de la première partie : ombre et pénombre, où rien n'est clair, où rien n'est médiatisé — ni le désir physique, ni le désir de tuer (qui hantera Niakas jaloux) ; et la fille ne sait pas qu'elle est belle. Ni peut-être l'autre, la chevrette de la deuxième partie, avant que le raccoleur à moto ne la vienne — près d'un crucifix — fourguer à une maquerelle de la ville. Chevrette, la belle ? Alouette. Et qu'un miroir suffit à prendre. Au moins autant que la moto, le miroir est signe de la ville — de la société du spectacle, comme dit l'autre. C'est précisément en face d'un miroir que nous retrouvons Niakas, dans la ville, chez un barbier — très concrètement (très pileusement) frustré cette fois. Et c'est un miroir qui révèlera à la pauvrette de la troisième histoire qu'un peu de poudre de riz et de rimmel ne lui serait pas de trop pour ragoûter l'aimé — révélation fausse, car suggérant que le mal est là (dans l'esthétique) quand il est ailleurs (dans l'économique)... On remarquera enfin que les rapports de Niakas et des femmes suivent une évolution mêmement significative. La première (à ce qu'on sache) restera (de lui) intouchée (on ne rêve que de mariage, et de cantiques) ; la seconde, on cèdera sans trop de vergogne à ses avances précises (adieu popes !) ; la troisième, c'est la compagne d'aliénation et bientôt d'émigration : compassion pour elle, mais pas grand désir. Rêves d'amour embrumés de religiosité, fornication à la sauvette, désexualisation : trois étapes encore, qui ne manquent pas de sens.

Trois étapes juqu'à l'autre départ, définitif, que tout le raki du monde n'empêchera pas d'avoir lieu. Le bateau s'appelle « Patris » (Patrie). On s'en était douté : avec Niakas, c'est la Grèce qui fout le camp.

Dominique NOGUEZ

(1) Voir interview réalisée par M. Delahaye et P.-L. Martin dans le nº 197 des « Cahiers ».

B.A. Bah

**JA GAR NIFIKEN** (Je suis curieuse). Film suédois de Vilgot Sjöman. **Scénario :** Vilgot Sjöman. **Images :** Peter Wester. **Son :** Tage Sjoborg. **Musique :** Bengt Ernryd. **Montage :** Wic Kjellin. **Interprétation :** Lena Nyman (Lena), Borje Ahlsted (Börje), Peter Lindgren (le père). **Production :** Sandrews (Goran Lindgren), 1967. **Prod. Exéc. :** Lena Malmsjo. **Durée :** 1 h 35 mn.

Où la censure française se charge de faire d'une œuvre ouverte une œuvre béante. De cette dernière nous ne parlerons pas. Qu'il suffise de dire que ce produit par trop émasculé a déçu le critique comme le pornographe. Cependant, la version intégrale appelle quelques commentaires. On y trouve bien des « séquences amoureuses poussées jusqu'à un réalisme quasi-documentaire dont la frénésie ne laisse pas d'étonner ». Certes. Mais aussi : « Sjöman est un homme sérieux, qui écrit son temps sérieusement ». C'est sans doute que pour lui, filmer est une chose si grave et **si peu innocente** qu'elle ne peut être que méritée, gagnée sur quelque obstacle.

**Obstacles.** — C'est à eux qu'un film doit d'être entrepris. Ils sont à l'origine des films de Sjöman comme ils en sont la limite, limite qu'il refuse de dépasser par crainte de se trouver chargé d'une liberté inutilisable dont on a bien vu qu'elle est le sujet de tous ses films. Ce n'est donc pas paradoxe de le dire sérieux, et même puritain (filmant non par goût mais par souci des convenances — au sens de ce qu'il « convient » de faire) car il a des tabous le plus grand besoin. Tantôt il s'agit du thème traité : l'inceste dans « Ma sœur mon amour », plus souvent ce sont des détails qui ne peuvent que heurter la censure (« 491 »). Et, au cas où celle-ci renoncerait à elle-même, Sjöman est homme à disposer sur son chemin les obstacles qui le rendront malaisé — donc légitime. Aussi « Je suis curieuse » est à la fois le récit de l'échec d'un laideron (Lena) dans la Suède de 1967, récit promis lui-même à toutes les mutilations et produit d'un tournage difficile et sans joie. C'est-à-dire que le film **devient l'obstacle numéro un,** la corvée nécessaire, cette chose qui n'est ni le miroir de la vie ni les coulisses de l'art, mais la preuve de leur incompatibilité.

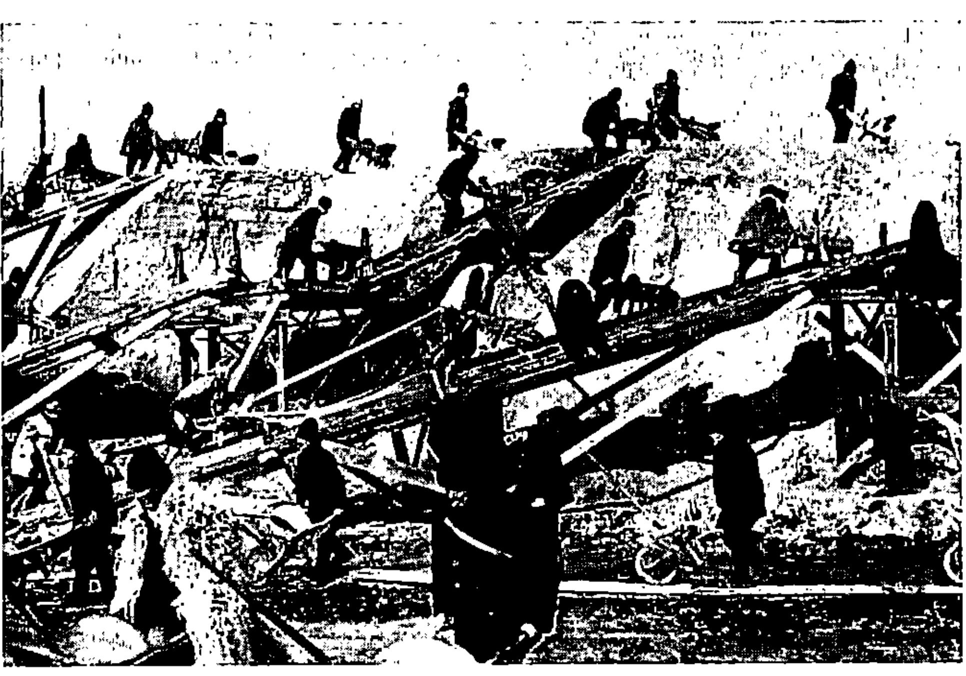
Obstacles aussi au niveau de la moindre scène, et comme nécessaires à la bonne marche de l'intrigue. Evtouchenko affronte une salle hostile : son micro ne marche pas, Börje rend visite au père de Lena mais il n'a d'yeux que pour la fille. Plus tard, traversant un village abandonné, les deux protagonistes parlent en même temps de cho-

ses différentes... Toujours les entraves, les interférences, et comme la vie qui se censure elle-même : partout deux actions qui se font écran, l'une (mais laquelle ?) destinée à retarder, cacher ou valoriser l'autre. Principe sans lequel il n'est pas de scène, pas de film, pas de cinéma (d'où l'importance du tournage même du film en ce qu'un tournage est par définition le lieu de convergence de réalités rivales, réalité et fiction, acteur et personnage, **etc.**).
On voit donc que, lié indissolublement à ce qu'il dénonce (la censure, le confort), c'est-à-dire moraliste avant tout, si sérieux qu'il en devient triste, piétinant sans allégresse des tabous qui cèdent peu à peu, réclamant pour chaque film sa part d'impossible sans laquelle il n'est guère de bonne conscience, Vilgot Sjöman ressemble à un cinéaste moderne — en ce qu'il pose sans cesse la question des pouvoirs du cinéma — mais de la modernité il donne une image théorique et sans vie qui laisse tout au plus le goût fade d'une bonne action (B.A.) péniblement accomplie. — Serge DANEY.

## *Res Publica*

**TIZEZER NAP** (Les Dix Mille soleils). Film hongrois de Ferenc Kosa. **Scénario :** Sandor Csoori, Imre Gyöngyössy, Ferenc Kosa. **Images :** Sandor Sára (Agascope). **Musique :** Andras Szöllosy. **Interprétation :** Tibor Molnar (Istvan), Gyöngyi Bürös (sa femme), Andras Kozak (son fils), Janos Koltai (Fülöp). **Production :** Studios Mafilm, Budapest. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 100 mn.

Fiction socio-historique fondée sur une investigation précise (1), « Les Dix Mille Soleils » emprunte sa facture plus à l'épopée qu'au psychodrame néo-réaliste ou au film **historique** (« La Marseillaise » ou « La Prise de Pouvoir par Louis XIV »). Tout le travail sur la réalité est préalable au film, qui situe sa critique politique dans une histoire (celle d'Istvan) se déroulant dans un milieu traditionnel dont on désigne en **second plan** les rites (marché, exorcisme) et le folklore (jeux, fêtes) aussi tranchants que la musique de Bela Bartok. Notons en particulier le rôle joué par les paysannes hongroises : épisodique, muet et douloureux, il nous renseigne sans éclat sur la forme patriarcale de la famille.
La Terre Hongroise où « Vivre est la seule voie et le seul refuge » est l'espace d'une Tragédie (Fatum aveugle de l'Idée qui s'abat sur l'Individu) et d'une gravité appelées : Communisme ou « un beau rêve pour demain ». La force de la thèse critique (Il n'importe pas ici de ratiociner sur les conditions politiques qui ont permis l'existence d'un tel film) a pour adjuvant une forme épurée qui siège dans la figure parfaite de notre civilisation, dans l'espace rectangulaire de l'écran. La rigueur du tribunal critique, de cette cour de la raison historique, implacable devant la suite des Evénements, cette rigueur passe par la très grande efficacité du **cadrage** (Sandor Sàra), par l'honnêteté d'une caméra que jamais ne vient distraire l'anecdote. Le point de vue politique est encadré dans une forme austère et éloquente à la fois. Austère car l'espace est entièrement contrôlé (rien n'échappe à la visée) ; éloquente parce que les mises en scène et en image renouent avec une tradition narrative fondée sur le dessein d'épuiser entièrement un thème ou un personnage : Istvan le Paysan est un anti-Ulysse ; relié à la terre maternelle par un cordon ombilical, il ne voyage que pour aller au bagne, ne décide que peu de choses et surtout, subit les signes quelconques de l'Histoire. Istvan est un mythe : **le paysan hongrois** faisant partie de la classe des artisans tandis que Fülöp, le théoricien, devrait être le gardien de la cité des hommes.


« Les Dix Mille Soleils » de Ferenc Kosa.

Aussi le jeu central du film qui anime les rapports entre Istvan et le **groupe** paysan affecte totalement la mise en image qui est une suite cadencée (comme un concerto) d'alternations Istvan/Groupe, suite de plans montrant les héros et de plans regroupant des personnages. Film sociologique, « Les Dix Mille Soleils » montre le groupe par des accumulations : d'objets (outils, bicyclettes), d'animaux (chevaux), d'hommes (ouvriers, paysans au travail, bagnards, etc.). Les faits et les événements affectent le groupe comme l'individu. Si l'on prend en exemple la séquence où les paysans se ruent sur les sacs et les emportent dans une course folle, on constate que loin d'être plausible, cette séquence est tout simplement un pur schéma. Les paysans partent tous dans la même direction, tombent en même temps, de la même manière, et la mise en scène renforce cette abstraction, ce symbolisme. Nombreux sont ainsi les événements plaqués sur l'écran, sans aucun souci psychoréaliste.
Beaucoup plus interrogatif qu'impératif, le film montre les difficultés de la révolution mais reste aporétique ; enfin si la Marche de l'Idée, en majuscule, tient le centre du film, elle n'occupe pas son intérêt cinématographique qui réside dans la poésie, dans l'existence sacrée. — Paul-Louis MARTIN.
(1) « Il s'agissait de dresser une sorte de bilan de ces trente dernières années, au travers de l'histoire d'un jeune homme d'origine paysanne, ou plus exactement de celle de sa famille. Nous nous étions répartis le pays en secteurs et, munis de magnétophones, d'appareils cinématographiques et de petites caméras, nous en parcourions les villages ; ainsi, nous nous sommes entretenus avec des centaines de paysans, jeunes et vieux. Lorsque nous rédigeâmes la première version du scénario, nous disposions d'un millier de pages dactylographiées de documentation. » (Ferenc Kosa.)

## *Mythes et survie*

**FRANKENSTEIN CREATED WOMAN** (Frankenstein créa la femme). Film anglais en couleur de Terence Fisher. **Scén. :** John Elder. **Images :** Arthur Grant (De Luxe Color). **Montage :** Albert Needs. **Musique :** James Bernard. **Décors :**

Bernard Robinson. **Interprétation** : Peter Cushing (Baron Victor Frankenstein), Susan Denberg (Kristina Kleeve), Thorley Walters (Docteur Hertz), Robert Morris (Hans Berner), et Peter Blythe, Barry Warren, Derek Fowlds, Alan MacNaughton, Peter Madden, Stuart Middleton, Duncan Lamont, Colin Jeavons, Ivan Beavis. **Production** : Seven Arts, Hammer (Anthony Nelson Keyes). 1967. **Distribution** : Fox.

**1. Les mythes.** James Joyce avec Ulysse ou Robbe-Grillet avec Œdipe (Les Gommes) ont réussi l'actualisation littéraire des mythes antiques. Au cinéma, Terence Fisher ne cherche pas à attirer le mythe vers lui mais replonge au contraire toute son œuvre aux sources des mythes en les replaçant exactement au centre des coordonnées spatiales et temporelles qui les ont vus naître : la malédiction des pharaons à la fin du XIXe siècle (et non en 1968), les sectes d'étrangleurs dans l'empire des Indes d'avant la révolte des Cipayes (« Les Etrangleurs de Bombay »), les loups-garous au XVIIIe siècle (« La Nuit du loup-garou ») et Dracula au fin fond des Carpathes. Il situe donc les expériences du baron Frankenstein au cœur de ce XIXe siècle scientiste qui en était encore à se poser l'angoissante question « pourquoi ? ». Plus sage, le savant du XXe ou du XXIe siècle de la science-fiction se contente de chercher à savoir « comment » ? : dès lors il conquiert les planètes mais est toujours aussi ignorant des mystères de la vie. Frankenstein, par contre, délaissant la question de l'unité de la matière chère aux alchimistes du Moyen Age, concentre toute son énergie sur la nature humaine et le problème d'une survie possible. Depuis ses échecs de « Frankenstein s'est échappé » et de « La Revanche de Frankenstein », le personnage immuablement campé par Peter Cushing a compris que la greffe du cerveau (mythe créé par Mary Shelley, mais aussi assez proche de celui des « Mains d'Orlac ») est insuffisante : c'est l'âme qu'il faut transplanter, c'est-à-dire cette extraordinaire boule jaune incandescente retenue prisonnière entre des parois de verre et qui brille — souveraine — comme un mythe de demain. Dès lors le mythe est sublimé par cette démesure, d'autant plus que l'âme choisie est celle de l'amant décapité et le corps celui de sa maîtresse défigurée et suicidée : amour plus fort que la mort, seconde vie dans laquelle les amoureux réunis en un seul être se vengeront des injustices de la première grâce à la science, outil de leur triomphe... excellent scénario qui ne pouvait se situer qu'à cette époque.

**2. Un cinéma de genre : le décor du fantastique.** Comme le western, le thriller, la comédie musicale... ou la tragédie classique, le fantastique a ses règles, ou plutôt ses modèles, sa tradition inventée en toute liberté par les géniaux pionniers (Whale, Browning et quelques autres créant sans références stérilisantes) et entretenue religieusement par les innombrables contretypes des séries B, appauvrissant par répétition les trouvailles des maîtres. Le propre des grands cinéastes est de se situer résolument à l'intérieur du genre choisi pour mieux le détruire tout en utilisant les schémas préétablis. Du genre, Fisher conserve — et magnifie — le cadre : un château baroque dans lequel les jeux d'échecs ont des sujets blancs et rouges, une cape noire qui surgit brusquement en haut d'un escalier monumental ou au fond d'une cave, un chemin de ronde balayé par le vent et un somptueux corbillard sans cocher conduit par deux chevaux piaffant sur un tapis de feuilles automnales (« Le Cauchemar de Dracula »). Ici ce sont des landes sauvages, une auberge déserte ménageant des zones d'ombre et de profondes arrière-boutiques, des ruelles grises, étroites, sordides et suant le crime, un lourd mobilier victorien tout chargé de tentures comme placées là pour éponger le sang et étouffer les cris de quelque obscure victime d'on ne sait quelles expériences, un laboratoire multicolore, véritable décor surréaliste (antre de magicien, autel de messes noires, étal de boucher et moderne bloc opératoire tout à la fois). Mais cette convention des apparences — créant une atmosphère inquiétante et d'ailleurs rassurante pour l'amateur de ce genre trop souvent codifié — n'est en fait que l'écrin protecteur de thèmes éternels profondément remaniés par Fisher et surtout présentés en constantes oppositions, perpétuel mouvement de balance entre éléments contraires qui s'attirent, se rejettent ou s'accouplent en monstrueuses créations : nous avons déjà cité l'amour et la mort (il faudrait rappeler alors les scènes de séduction de Christina aguichant puis assassinant les trois jeunes gens, les rites d'amour se terminant en rituel d'atroces morts violentes). Il y a aussi le Bien et le Mal (Hans et Christina contre les jeunes aristocrates dévoyés), la beauté et la laideur (réunies dans les deux aspects de l'unique visage de Christina mais aussi laideur pendant la vie et beauté de la mort-survie), l'amour et la haine (amour Hans-Christina, mais haine de chacun contre la société qui tua le père de Hans et qui humilie Christina dans ses infirmités physiques), la vie et la mort.

C'est cette dernière dualité qui fournit à Fisher sa meilleure séquence : le feu d'un poêle se conjugue à l'eau bouillante et à la glace pour redonner la vie au corps inerte de la jeune fille.

Là encore il y a progrès scientifique par rapport à l'étincelle électrique volée à l'orage gigantesque du premier Frankenstein (celui de James Whale).

Ce passage de la vie à la survie recréée par l'homme renverse toutes les valeurs : Christina, d'être, devient créature, de laide, belle, de bonne, haineuse, et l'horreur jusqu'alors d'origine humaine (le couperet de la guillotine s'abattant en sifflant et remontant souillé de sang) devient plus proprement surnaturelle (tête décapitée revenant dicter ses volontés, haches plantées en plein visage par une frêle jeune fille possédée par la puissance de son amant...). Mais le film superpose à cette construction antithétique la juxtaposition de deux cycles parfaitement clos ; en effet, la première partie s'ouvre et se ferme par deux scènes d'exécution capitale : le père de Hans (sous le regard terrifié — et fasciné — de son fils) ; puis Hans lui-même (sous le regard analogue de sa maîtresse) ; de même, la seconde débute et se termine par le suicide de Christina (d'une poésie conventionnelle — style Ophélia — la première fois et franchement onirique la seconde, le corps de la créature prenant son envol vers on ne sait quel ailleurs plutôt que s'abîmant au fond d'un gouffre).

Violence des morts (et malaise devant un sang écarlate qui se répand à flots comme dans « Bonnie and Clyde »), poésie des victimes, instruments innocents du destin, et froideur du savant rythment également le film par l'alternance de scènes tour à tour brutales, délicates et rigoureuses, mais se fondent dans le personnage de Christina qui assume à la fois tous les symboles et résout dans son être déchiré toutes les contradictions d'un film d'une richesse peu commune. Populace attaquant le docteur, voleurs de cadavres, procès en sorcellerie ou inquiétante chirurgie esthétique n'ont alors plus que valeur de signe de reconnaissance pour spécialistes. Le film est ailleurs, dans ces constructions architecturales hardies, ce jeu de thèmes et de correspondances, cette recherche systématique du mystère. — René PREDAL.

## *L'incongru quotidien*

**THEATRE DE MONSIEUR ET MADAME KABAL.** Film français d'animation en couleur (Eastmancolor) de Walerian Borowczyk. **Scén.** : Walerian Borowczyk. **Production** : Jacques Forgeot. 1967. **Prod. délég.** : André G. Brunelin. **Distribution** : Etoile Distribution. **Durée** : 1 h 20 mn.

L'horizon, blanc et noir, s'étend calme et tranquille ; ses lignes sont des vagues ; le silence avant tout. Et puis, d'un seul coup, sans que l'on y prenne garde, un animal, juché sur quatre courtes pattes roses, le traverse d'un trait fulgurant, à la poursuite de son propre museau. Plus tard, Mme Kabal, après avoir choisi elle-même son nez définitif, engloutira le papillon bleu qui s'est perdu dans ce même cadre.

Le théâtre est à présent mis en place, et les gens vont pouvoir y vivre vingt-quatre heures de leur existence.

Avec ces vingt-quatre heures, on retrouve dès le début la constante fondamentale de toute l'œuvre de Borowczyk : la durée. Cette durée judicieusement précise à l'intérieur de laquelle le moindre geste ainsi que le moindre bruit vont devenir, à notre grande stupéfaction, autant de gags incongrus et cauchemaresques. La force des gags de « Playtime » est en partie contenue dans leur enchevêtrement intime ; ici, au contraire, les gags puisent leur force dans leur espacement minutieux, dans leur dosage économique, donc retenu. Borowczyk surveille constamment ses éléments graphiques et sonores, de manière, avant tout, à limiter leurs éventuels débordements. Et cette retenue, loin d'aboutir à une pauvreté périlleuse, aboutit à une puissance véritablement magique, éprouvante, chaque chose étant comme suspendue en l'air, mais dans une autre atmosphère.

De plus, le dessin animé nous ayant depuis longtemps, par sa technique même, habitués à changer de planète, nous sommes surpris de constater qu'ici, malgré les apparences pourtant évidentes et bizarres, M. et Mme Kabal sont des Terriens comme vous et moi, presque des Français moyens, ce qui, curieusement, ne limite d'ailleurs en rien la part du rêve et de l'imaginaire.

L'incongru, bien que délibérément proposé comme quotidien, va rester de bout en bout imprévisible, et c'est ce qui, fatalement, provoquera la fascination. Avec les joyeux anarchistes qu'étaient les Marx Brothers, on savait bien que tout pouvait arriver : qu'une maison pouvait exploser sous nos yeux, que la cathédrale Saint-Patrick pouvait être dynamitée du jour au lendemain, qu'une nuit dans un opéra pouvait entrainer une révolution mondiale. Mais ici, dans ce théâtre-là, on ne sait rien ; les personnages ont des réactions trop normales pour que l'on puisse prévoir ce qu'ils vont faire : allumer une cigarette, se couper les ongles, prendre un bain. Ainsi la surprise est totale, et l'attente du spectateur n'est récompensée que par un geste banal, quotidien. Mais là où le talent de Borowczyk devient flagrant, c'est que ce geste banal, comme nous le signalions plus haut, va prendre une force inouïe en s'insérant dans un contexte neuf, dans une durée pleine et clairement mise en place. Cette durée linéaire, ponctuée des seuls accidents du propos, détermine le film entier (comme d'ailleurs les autres principaux films de Borowczyk : « Le Dictionnaire de Joachim », « Le Jeu des anges », « Rosalie », « Gavotte »). Accidents qui constituent les subites et provisoires ruptures de ton, essentielles à l'équilibre dynamique de la progression des faits, accidents qui constituent en somme la ponctuation intime de l'œuvre : ainsi, Mme Kabal, songeuse un instant, se mettra-t-elle à rougir, l'espace d'une seconde.

Et les personnages, bien qu'existant en deçà et au-delà du film, vont ainsi se définir sous nos yeux en bonds successifs : aux exigences rigoureuses de Mme Kabal, correspondront les agissements timorés et diffus de M. Kabal (ce dernier, un peu poète, il va sans dire). Nous avons dit que, malgré les apparences, les Kabal étaient des Terriens ; que l'on ne s'y trompe pas : ils restent avant tout fondamentalement fictifs, et quand Mme Kabal prend son bain, c'est dans une mer de papier, et c'est à peine alors si elle en ressort mouillée. Cela n'est pas sans importance ; ces personnages fictifs obéissent aux mêmes instincts et éprouvent sans doute les mêmes émotions que s'ils avaient été engendrés de façon naturelle ; seul le contexte change. Le collage est évident, mais radical : Mme Kabal, véritable char d'assaut expérimental, fait de son autonomie une force guerrière implacable ; M. Kabal, sinistre mais sympathique victime du matriarcat envahissant, apparaît comme un perpétuel évadé (en constante mais vaine tentative d'évasion). Comment nier à présent l'existence respective de tels êtres ? Et pour conserver son équilibre de base, Borowczyk reste logique jusqu'au bout: lorsque M. Kabal, héros de dessins animés, lorgne avec envie du côté de ses propres rêves à l'aide d'une longue vue, le tableau qu'il voit ainsi épisodiquement est alors tourné en prises de vues réelles (un vieillard bienheureux entouré de tout un tas de filles consentantes). Puisque la réalité de départ des Kabal avance image par image, l'imaginaire progressera, lui, en défilé continu. Quoi de plus naturel, quoi de plus rigoureusement logique en effet ? De plus, ce principe constitue à l'intérieur de l'écran une rupture formelle très étonnante : on passe brusquement d'un univers graphique, aigu et timidement coloré, à un univers feutré, aux couleurs profondes et multiples.

Alors, il convient de parler brièvement de la technique borowczykienne : discrète mais précise, pour ainsi dire artisanale ; travaillant avec succès aux antipodes d'un Walt Disney, Borowczyk, entouré d'une très petite équipe de collaborateurs, et disposant de moyens limités, est le troisième réalisateur français (après Image et Grimault) à réussir ce tour de force incroyable : faire un long métrage d'animation. Il serait mal venu de se lamenter ici sur le coupable désintérêt du public français vis-à-vis du film d'animation ; contentons-nous de signaler le problème. Borowczyk, avec son théâtre de M. et Mme Kabal, est là, heureusement, pour rappeler que le film d'animation n'est pas (est loin d'être) un art dérisoire.

Et c'est bien ainsi... Patrice LECOMTE.

# *La mort équivalente*

**PRIMA DELLA RIVOLUZIONE** (Prima della rivoluzione). Film italien de Bernardo Bertolucci. **Scénario :** Bernardo Bertolucci. **Images :** Aldo Scavarda. **Montage :** Roberto Perpignani. **Musique :** Gino Paoli, Ennio Moricone. **Interprétation :** Adriana Asti (Gina), Francesco Barilli (Fabrizio), Allen Midgette (Agostino), Morando Morandini (Cesare), Cristina Pariset (Clelia), Gianni Amico (l'ami). **Production :** Iride-Cinematografica. 1964. **Distribution :** Les Films de la Pleïade. **Durée :** 1 h 40 mn.

**Quelques notes sur trois séquences.** Les références, le style et le propos de « Prima della rivoluzione » sont d'inspiration romantique. Fabrizio, Agostino et Gina sont des « hommes de trop » voués au désespoir, à la facticité ou à la mort comme ces feuilles qui vivotent encore sur la branche morte d'un arbre mort. Ils représentent trois réponses possibles à une situation historique donnée : le pourrissement de la bourgeoisie. Première réponse : la mort, autrement dit le refus absolu d'Agostino. Deuxième réponse : la folie, c'est la névrose de Gina, personnage hors de l'histoire (sic). Troisième réponse : la facticité, c'est le mariage de Fabrizio, simulacre de la mort. A cette vision sombre et déchirée correspond une grande tendresse pour les personnages (qui est la vraie référence à Stendhal), une sorte de complicité déçue de la part du réalisateur. Il est très intéressant de remarquer comment Bertolucci présente une situation socio-historique au niveau des individus. C'est pourquoi, à l'opposé de Pasolini ou même Bellocchio, son cinéma admet une aperception psychologique ; c'est même peut-être le sens, en définitive, de ce ton autobiographique, que de laisser à l'individu le privilège de son désespoir et de sa mort.

**La mort d'Agostino.**

Le « suicide » d'Agostino apparaît dans la chronologie du film comme un acte désespéré d'une part, absurde d'autre part. Mais les différents développements qui succèdent à cette séquence montrent qu'il s'agissait au contraire d'un acte parfaitement cohérent. Peut-être qu'Agostino ne s'est pas suicidé ? Implication sans intérêt. Son geste révèle l'impossibilité radicale d'exister pour un bourgeois conscient. Il est le signe absolu d'une contradiction, et Agostino va jusqu'au bout. A l'opposé, la vie de Fabrizio se déroule sur fond d'incohérence et de vanité. Lorsqu'il épouse Clelia il choisit vraiment sa propre fin qui n'est qu'une des multiples équivalences de la mort. Aussi les trois mortifications d'Agostino à bicyclette (pour sa mère, pour son père et

pour lui-même), sa disparition près de l'étang et son enterrement opèrent une rupture dans la vie de Fabrizio. L'habileté de Bertolucci est de ne jamais l'expliquer au niveau du scénario ni même de la mise en scène qui reste très souvent suggestive. Le style ample et en même temps feutré établit un ton accordé au désaccord : cette séquence où Agostino tombe de bicyclette est en ce sens très réussie comme celle où Fabrizio constate la mort d'Agostino : l'étang est un paysage - état-d'âme dont la solitude terrible est exprimée à un niveau social : ce sont les gamins du peuple dont Agostino n'était pas le frère.

**L'Opéra.**

La seconde mort est celle de l'amour (Fabrizio-Gina) qui seul encore sauvait Fabrizio. La bourgeoisie a développé dans la société capitaliste un mode d'aperception du monde : l'émotion esthétique qui a un double statut. D'abord elle désigne des objets dignes de respect et auxquels elle confère une valeur, ensuite elle manifeste une fondamentale facticité et établit un contact avec la mort. L'opéra (art musical total et typiquement bourgeois dans son origine et son développement historiques) est le lieu d'élection de la mort-émotion. Il suffit de penser à « Don Juan » qui n'est qu'une longue méditation sur la mort ou à « Tristan et Iseult » ou encore au délire vertigineux de l'opéra de Verdi qui exprime une totalité dans laquelle nous place Bertolucci dès le début de cette admirable séquence. Le décor, vaste comme une prison somptueuse, suscite ce sentiment que le public et le petit reportage sur les premières contribuent à nous faire ressentir. L'essentielle présence des personnages prend sa valeur par rapport à l'environnement (opéra, public) et le niveau psychologique du film n'est que la traduction du moment historique d'une classe. C'est **notre** tragédie que Fabrizio, alors moribond à côté de sa mort marmoréenne nommée Clelia, est en train de vivre.

**Le mariage.**

La suite de renoncements qui jalonnent la vie de Fabrizio devait l'amener à une démission définitive sanctionnée par son mariage avec Clelia. Tous les éléments principaux du film sont rappelés dans cette séquence finale : le rappel de l'enterrement d'Agostino (par la voiture et la cérémonie), l'instituteur au travail parlant d'Achab et de Moby Dick et la douce folie de Gina qui étreint amoureusement le simulacre de Fabrizio, son frère Antonio, tandis que s'éloigne le cercueil de Fabrizio vers le pays de la honte. Paul-Louis MARTIN.

## NOUS CHANGEONS D'ADRESSE

**Nous prions nos lecteurs de noter notre nouvelle adresse: 8, rue Marbeuf, Paris-8ᵉ. Téléphone ELY 01-79. Administration, abonnements, vente : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ.**

La Rédaction des « Cahiers » : 8, rue Marbeuf, Paris-VIIIᵉ

## *Georges Franju : couleurs, valeurs et contrastes*

Ces propos constituent l'un des six chapitres d'un essai qui sera diffusé sur la deuxième chaine, le samedi 16 mars, dans le cadre de « Cinéastes de notre temps ».
Cet essai, intitulé « Bleu comme une orange », est une libre évocation des principaux problèmes que pose (ou peut poser) l'utilisation de la couleur dans les arts visuels — et plus particulièrement dans ces arts « mécaniques » que sont la photographie, le cinéma et la télévision.
Comme matériau de base : les déclarations de neuf personnalités des arts contemporains choisies en fonction soit du caractère exemplaire de leur œuvre, soit de leur position « à cheval » sur deux domaines également concernés par les problèmes de la couleur : un peintre (P. Soulages), un peintre-cinéaste (A. Warhol), un décorateur (A. Trauner), deux photographes (D. Brassaï, J.P. Charbonnier), deux photographes-cinéastes (A. Varda, W. Klein), un cinéaste (G. Franju), un téléaste (J.-C. Averty). — André S. Labarthe.

**Georges Franju :** Quand j'ai fait mon film sur les bêtes, combien de fois m'a-t-on dit : « Ah ! Si c'était en couleur ! ». Si c'était en couleur, ce serait un film répugnant, tout simplement, parce que ce que recevraient les gens c'est une sensation physique, alors que, comme ce n'est pas en couleur mais en noir et blanc, et que j'ai pu travailler le noir et blanc, l'émotion que reçoivent les gens est une émotion — je l'espère — esthétique. Et c'est si vrai, d'ailleurs, que moi je ne me rappelle plus le « Bœuf écorché » de Rembrandt, mais je le vois dans une sorte de grisaille. (Ces derniers mots, ainsi que les premiers du paragraphe suivant, sont dits « off » sur l'image du tableau de Rembrandt). « Judex », j'ai cherché à le mettre en noir et blanc tout le temps, et même j'avais demandé à Fradetal — d'ailleurs il s'y entend très bien, il adore ça — de donner l'impression qu'il s'agissait d'un film de 1925. Alors il a beaucoup travaillé le film avec des filtres verts, rouges, neutres, gris, et c'était beaucoup plus passionnant à faire comme ça qu'en couleur. (Début de la scène de « Judex » où l'on découvre l'homme à tête d'oiseau. Franju reprend « off ».) Ah ! c'est très réaliste. C'est très réaliste par moment. (Puis, à l'image :) Par exemple, quand j'ai eu l'idée de faire cet homme à tête d'oiseau, je savais que s'il était seul à la terrasse en train de prendre l'air et qu'on le découvre par les pieds pour arriver à la tête, à cette tête d'oiseau, ce serait assez impressionnant aussi longtemps que ça resterait réaliste. (Reprise du plan cité de « Judex » mais cette fois nous suivons l'homme à tête d'oiseau jusqu'à son entrée dans la salle de bal. La musique se poursuit derrière les propos de Franju :) Je crois, j'ai toujours pensé qu'une chose ne pouvait être poétique et à plus forte raison fantastique, c'est-à-dire émouvoir, que si elle était réaliste. Ou surréaliste, bien sûr, mais le surréalisme est une forme de réalisme. Max Ernst, par exemple, que j'adore, je ne peux pas le voir autrement qu'en noir et blanc. Giorgio de Chirico : en noir et blanc. Et pourtant. Je ne veux pas dire que... J'aime beaucoup de peintres qui peignent des peintures de couleurs, mais en ce qui concerne le cinéma, je ne le vois pas en couleur.

(Deux plans rapides de « Judex » : envol des colombes. Puis :) Je suis beaucoup plus près des valeurs que de la couleur et je pense que la couleur détruit les valeurs, ou alors il faut une accoutumance longue. C'est-à-dire que dans la vie, au fond, on ne voit pas tellement les couleurs, à ce point que quand une couleur est voyante elle vous choque. C'est donc qu'on ne les voit pas. Et avant que les couleurs soient à leurs vraies définitions au cinéma, il faudra vraiment une habitude incroyable du cinéma en couleur.

Alors là on pourra travailler les couleurs comme on travaille les valeurs en noir et blanc, je crois. Et j'irai même plus loin : non seulement je préfère les valeurs aux couleurs et je pense que les couleurs tuent les valeurs, mais d'autre part je n'aime pas les valeurs ; je préfère les contrastes aux valeurs

Je préfère, par exemple, la teinte de ce qu'on appelait dans le temps la pellicule orthochromatique à la teinte de la pellicule panchromatique. La pellicule orthochromatique était beaucoup plus dramatique, d'abord. Ensuite, les valeurs étant supprimées, par exemple le ciel se confondait facilement — il était toujours clair —, se confondait facilement avec la terre. C'était très joli. C'était poétique. La pellicule orthochromatique, qu'on retrouve d'ailleurs dans tous les films muets, est déjà, appartient déjà aux œuvres d'art (la suite est dite « off » sur des images empruntées à « Paris 1900 »), comme les antiques dans la sculpture. On peut dire que toutes les images orthochromatiques sont belles. On ne peut pas dire que toutes les images panchromatiques soient belles. Je constate qu'il y avait dans ce cinéma-là (Franju à l'image :) des notions qui... pas qui nous échappent, on les voit bien clairement, mais qu'on ne peut refaire. Par exemple dans le « Judex » de Feuillade, je crois, — qui n'est pas bon d'ailleurs —, il y a un... non, ce n'est pas « Judex », c'est un autre film, enfin il y a un vieillard qui est à une table et quand il s'en va au fond du décor, il disparait dans le noir. C'est-à-dire que dans le fond de ce décor on ne voit qu'un vase. On ne voit pas le vase, on voit des fleurs blanches. C'est très beau plastiquement. Dans le temps, les gens vous mettaient des sous-titres, ou les gens, quand c'étaient des romans, disaient : « Il disparut dans la nuit ». Eh bien ! on ne peut pas maintenant montrer quelqu'un qui disparait dans la nuit. Toujours un chef opérateur vous dira : « Je ne peux pas faire la nuit complète ». Alors que là, par manque de moyens, parce qu'il n'y avait rien pour éclairer, le personnage disparaissait dans la nuit. Pourtant la nuit n'était pas loin. La nuit était à trois, quatre mètres. Et quand il revenait se mettre en place à sa table, alors il revenait dans la lumière et c'était très beau. C'était très beau mais c'était fait par hasard. C'est comparable aux primitifs qui tous sculptaient bien.

(Suite « off » sur des images empruntées à « Paris 1900 ») Toutes ces images de Paris de l'époque 1900, de 1900 à 1918-1920, sont belles, sont merveilleuses, parce que ça a une allure de stylisation et une allure plastique de tableau. (Franju à l'image :) Il faut bien dire aussi que ce que je connais du cinéma français, ce que j'aime du cinéma français muet s'accorde à des paysages que je connais et que ça répond donc à une émotion que je ressens. Je ne connais pas le paysage allemand, je ne connais pas non plus le cinéma allemand muet avant le... parce que je crois qu'il ne valait pas grand-chose d'ailleurs... On n'a jamais parlé de primitifs allemands bien intéressants. Je connais des primitifs américains, des primitifs français, mais des primitifs allemands je n'en connais pas. Par contre, le cinéma allemand, alors, commence, lui, vraiment, à la composition artistique avec l'Expressionnisme. (Travelling latéral qui laisse sortir Franju sur la droite tandis qu'un volet noir entre dans le champ par la gauche. Puis ouverture fondu sur un plan court de « Mabuse Démon du crime ». Fermeture fondu, puis Franju :) La notion de terreur s'en va tout de suite avec la couleur, tout de suite.

(Plan très court de « Judex » où on voit Francine Bergé, habillée en religieuse, enfoncer une seringue dans l'épaule de Edith Scob. Puis Franju :) Moi, je ne vois pas la terreur autrement qu'en noir et blanc. Comment voulez-vous faire... Qu'est-ce que c'est que la terreur ? C'est le noir, c'est les ténèbres. Les ténèbres en couleur, je ne vois pas ça du tout.

(Travelling latéral qui fait entrer par la gauche un volet noir. Puis passage, gauche-droite, d'une photographie prise dans un train où l'on reconnaît JAF et

ASL. Puis reprise, mais cette fois en entier, de la scène citée de « Judex ».) (Propos publiés avec l'autorisation de l'O.R.T.F. et des producteurs de « Cinéastes de notre temps ».)

## *Le structuralisme à la Télévision*

« Un jour viendra inévitablement où l'analyse structurale passera au rang de langage-objet et sera saisie dans un système supérieur qui à son tour l'expliquera. (...) Il y a là une nécessité que le structuralisme essaye précisément de comprendre, c'est-à-dire de parler : le sémiologue est celui qui exprime sa mort future dans les termes mêmes où il a nommé et compris le monde. » (1) Michel Tréguer consacrant une émission à Claude Lévi-Strauss (21 janvier), et Paul Seban interviewant deux jeunes « Khâgneux » structuralistes (« Caméra III » du 6 février) ont-ils traité le structuralisme comme un langage-objet, et instauré par-là une sorte de méta-langage télévisuel ? La question est d'importance, car il s'agit de savoir si la T.V. est capable de ce « système supérieur » destiné à « expliquer » le structuralisme. Bref, dans leur langage spécifique, images et paroles télévisuelles vont-elles enrichir l'analyse structurale (et s'enrichir par elle), ou au contraire la démonétiser et s'appauvrir ?

La tentative de Michel Tréguer ne manque ni de courage, ni de hauteur, par comparaison avec trop d'entreprises de vulgarisation. Quelles sont donc les raisons de son échec ?

Donner la parole et l'image à Claude Lévi-Strauss en personne revient à le mettre en mesure soit de faire acte de **parole,** c'est-à-dire de variation individuelle quant à sa langue scientifique ; soit d'improviser un méta-langage quant au système élaboré dans les travaux d'analyse structurale. En fait, la parole personnelle a dominé — ce qui tient sans doute aux pouvoirs analogiques de l'image du chercheur, qui collait inévitablement à sa « présence ». En d'autres termes, nous étions renvoyés à une excellente « télégénie ». Une éloquence véritable surmontant la magie de l'image. Oui, mais Tréguer a-t-il bien voulu cela ?

Tout s'est passé comme si le réalisateur avait voulu briser une incoercible fascination hors de son propos, pour amorcer une tentative méta-linguistique: la transposition visuelle de l'analyse structurale. A ce point, nous nous heurtons avec lui aux limites du discours télévisuel (voire cinématographique). Pour que la transposition soit un « système » autre — et non un redoublement poétique — il faudrait que la T.V. dispose d'un code spécifique de l'image, c'est-à-dire d'unités qu'elle puisse opposer et combiner. Or ce n'est pas encore le cas et sans doute ce ne pourra jamais être le cas, à cause de l'analogie partielle de l'image et de son objet. Faute d'un alphabet ou d'un lexique codifiés des images, la transformation systématique est hors de portée : il ne reste place que pour l'illustration. Une illustration discontinue surcompensée par une rhétorique involontaire. Rapprocher Mao / foule, de Paul VI / foule aboutit à surajouter du pittoresque à des lieux communs. Michel Tréguer en a-t-il eu conscience ? En tout cas son échec partiel s'inscrit dans cet implacable jeu d'interrogations sur le langage où s'est engagé le meilleur du cinéma moderne.

Moins ambitieux, Paul Seban a pris les voies de l'interview pour donner la parole à deux étudiants « structuralistes », de toute apparence fort bien choisis. Selon les meilleures traditions de « Caméra III », loin de faire disparaître l'interrogateur-relais, il lui a donné consistance de **dramatis persona.** Il a voulu l'émission comme un franc jeu entre la parole et la langue. D'où la totale cohérence entre le propos et sa mise en œuvre. Nous avons assisté à l'affrontement de deux générations, avec questions-déclics sur l'engagement politique, puisque l'émission suggérait que les khâgneux structuralistes étaient **aussi** des jeunes prenant parti. On se prend alors à rêver : la quasi-impossibilité d'une télévision structurale est soulignée par la cohérence et la crédibilité d'une télévision phénoménologique. Est-ce prévoir que la télévision ne dépassera jamais l'analogon poétisé ? Peut-être, mais j'avoue éprouver une secrète sympathie pour l'audacieuse entreprise de Michel Tréguer qui s'est acharné à explorer les confins du langage. — J.-B. FAGES.

(1) Roland Barthes : « Système de la mode ».

## *Pour une téléthèque*

(Période du 10 janvier au 9 février)

**Jacques André** (« Midi Libre ») : Réverbérations, de Murray Schisgal, et Zoo Story, d'Edward Albee (mis en scène par R. Coste) ; Les Hôpitaux (série de F. Pottecher et C. Brabant) ; La Bataille de l'Atlantique (H. de Turenne, J.-L. Guillaud et D. Costelle) ; Portrait-poème pour Léonor Fini (J.E. Jeannesson) ; Les Enfants du Palais (film de J.-M. Périer) et le débat qui a suivi (2e chaine, 31 janvier) ; Spectacle Beckett (2e chaine, 2 février, comprenant notamment « Dis Joe » mis en scène par M. Mitrani et « Film », court métrage d'A. Schneider); Les Chambres de bonnes (J.-P. Gallo) et Le Café de province (J. Krier) in Cinq Colonnes à la une.

**André Brincourt** (« Le Figaro ») : La Forêt Noire (M. Cravenne) ; Le Règne de Pierre Guilhem (J. de Nesle) ; L'Equipage au complet (C. Loursais, rediffusion) ; Les Enfants du Palais (film de J.-M. Périer) ; Visages et Masques (comprenant les portraits de Maria Casarès par M. Dumoulin et de Léonor Fini par J.E. Jeannesson).

**Maurice Clavel** (« Le Nouvel Observateur ») : Les Anges Exterminés (M. Mitrani) ; Les Enfants du Palais (film de J.-M. Périer) ; Séquence Vietnam (F. Chalais in Panorama) ; La Bataille de l'Atlantique (H. de Turenne, J.-L. Guillaud et D. Costelle) ; Portrait-poème pour Léonor Fini (J.E. Jeannesson).

**Guillaume Hanoteau** (« Télé - Sept Jours ») : Les Enfants du Palais (film de J.-M. Périer) ; Séquence Vietnam (F. Chalais in Panorama) ; Coco Chanel (G. Job in Dim-Dam-Dom).

**Morvan-Lebesque** (« L'Express ») : Séquence Vietnam (F. Chalais in Panorama.)

**Jacques Siclier** (« Le Monde ») : Bouclage (A. Boudet) ; Les Anges Exterminés (M. Mitrani) ; Des Goûts et des couleurs (soirée Averty du 28 janvier) ; Les Enfants du Palais (film de J.M. Périer) et le débat qui a suivi ; Les Mystères de l'Ouest (série américaine) ; Réverbérations, de Murray Schisgal, et Zoo Story, d'Edward Albee (mis en scène par R. Coste).

# *liste des films sortis*

du 14 janvier a

## *12 films français*

**Alexandre le Bienheureux.** Film en couleur de Yves Robert, avec Philippe Noiret, Françoise Brion, Marlène Jobert, Antoinette Moya, Tsilla Chelton, Paul Le Person, Jean Carmet, Léonce Corne. — A propos du travail, est-ce le point de vue d'un honnête homme (« point trop n'en faut »), ou celui de la plus haute subversion (« anywhere out of the work »)? Heureusement pour le film d'Yves Robert, peu importe. Film à sujet (la paresse et l'inquiétude qu'elle engendre), mais nullement film à thèse, « Alexandre le Bienheureux » est, pour son bonheur, un film qui simplement fonctionne — et dans ses meilleurs moments, fort bien. Citons comme exemple : 1° de fonctionnement du **décor**, le plan, quasi dalien par son organisation d'un insolite à déploiement horizontal, où Françoise Brion prend son mari, penaud, en flagrant délit de révolte ouverte au milieu d'un champ de potirons ; 2° de fonctionnement du **dialogue**, la belle réplique, dans la bouche d'un ami navré par cette cure de sommeil dont il trouve l'exemplarité inquiétante : « Alexandre, tu fais tache d'huile ! » ; 3° de fonctionnement du **gag**, le chien envoyé par Alexandre chercher le poivre, qui revient, longtemps après, annoncé par un éternuement hors champ. Gag qui, en lui-même, pourrait sembler bien épais, si son élaboration toute gratuite n'en faisait passer le laborieux au niveau du pur travail poétique. — S.P.

**Anémone.** Film en couleur de Philippe Garrel, avec Anne-Aymone Bourguignon, Pascal Laperouzaz, Maurice Garrel. — Voir Petit Journal (Comolli) n° 197, p. 21, et critique dans notre prochain numéro. — L'adolescence par elle-même, saisie au plus juste de ses fantasmes et de ses hantises, de ses gestes et de ses paroles, dans une lumière dramatique et troublante qui est déjà celle de la mémoire. L'équilibre poétique du naturel et de la stylisation, incarné notamment par un dialogue d'une merveilleuse aisance dans l'audace — aisance réelle et non acquise — compose un objet « irritant » sans provocation, pathétique sans le recours aux ficelles de la dramaturgie. Des scènes comme celles du dialogue du père et de la fille devant le pot de miel, ou celle de la lecture du journal intime, rendent un son absolument neuf, qui ne doit rien aux références que le film peut afficher par ailleurs. Tout se passe comme si nul problème (de mise en place, de diction, de jeu) ne se posait, comme si tous étaient résolus d'emblée : Garrel pense, respire en images et sons comme peu avant lui dans le cinéma français d'aujourd'hui. Œuvre de franc-tireur, confidentielle, juvénilement mythologique ? Sans doute, mais évidemment promise à de surprenants développements. Il faut compter avec le rôle de ferment et d'exemple affirmé ici, avec force, insolence, et sagesse. — J.-A. F.


Pop Game (F. Lerol).

**Au pan coupé.** Film en couleur de Guy Gilles, avec Macha Méril, Patrick Jouané, Frédéric Ditis, Bernard Verley. — Regrettons que le premier film de Guy Gilles ne soit pas sorti (« L'Amour à la mer »), synthèse des ambitions de l'auteur, film inclassable et inquiétant, bref : film monstrueux donc fascinant. « Au pan coupé », lui, est classable (dans l'honorable catégorie des films austères et littéraires) mais, à l'intérieur même de ce cadre, il est un échec (dû en grande partie sans doute au redoutable poids de Macha Méril). Mais, dans son échec même, le film continue de relever de la catégorie du monstrueux, donc du fascinant. Il faut savoir gré à Guy Gilles d'aller toujours au bout de ses idées et de nous donner un « échec » qui nous console de bien des « réussites ». — M.D.

**Batouk.** Film en scope et couleur de Jean-Jacques Manigot, avec Judith Jamison, Laminesy. — Ambitieuse épopée mythologique qui, de l'âge des cavernes jusqu'à la mini-jupe actuelle, condense en CinémaScope l'histoire entière du continent africain. Les épisodes sont liés : a) plastiquement, par la course éperdue d'un bel athlète noir qui semble faire quelques détours superflus par les savanes les plus photogéniques pour arriver, essoufflé, à Olympie ; b) littérairement, par des textes ampoulés des nobles griots Senghor et Césaire. La parole de ce dernier n'est malheureusement pas toujours, comme l'affirmait Breton, aussi belle que l'oxygène naissant (plus proche ici du gaz sulfureux de la célèbre compagnie Alexis Léger Inc.) ; c) musicalement, par Michel Magne (dur... dur...). Si indulgent qu'on soit pour les tentatives de mélange du documentaire et de la fiction, comme pour les parcours diachroniques les moins lévistraussiens, on ne peut que s'interroger sur la viabilité de l'entreprise, et déplorer que la prise de la Cinémathèque par Barbin nous ait privé de l'exhaustive rétrospective du cinéma sénégalais que les efforts inlassables de Langlois allaient enfin nous permettre de juger sur pièces moins frelatées. — J.-A. F.

**Bérénice.** Film de Pierre-Alain Jolivet, avec Anna Gael, Bernard Verley, Jean Lescot, Josée Destoop. — Voir dictionnaire du nouveau cinéma français, n° 187, p. 59. Racine est dur à abattre : il restera toujours quelque chose de « Bérénice », même massacrée comme ici. Et pourtant, rien de pire ne pouvait arriver à ces amants sacrifiés que d'être élus par P.-A. Jolivet pour faire ses armes au cinéma. Prétention et incapacité, bêtise et suffisance forment un sinistre concert, au travers duquel percent malgré tout quelques accents de la musique racinienne. Autre musique, malheureusement dévoyée sur ce terrain mouillé : la belle partition de Diego Masson. Mais les deux réunies ne suffisent pas à sauver l'insauvable. — J.-L. C.

**Caroline Chérie.** Film en scope et couleurs de Denys de la Patellière, avec France Anglade, Bernard Blier, Jean-Claude Brialy, Gert Froebe, Françoise Christophe. — La prose des « press-book » atteignant rarement une aussi percutante concision, nous reproduisons intégralement la « prière d'insérer » du film de La Patellière : « 14 Juillet 1789. Un jour mémorable pour Caroline de Bièvres. Non pour la prise de la Bastille mais pour celle de sa vertu par le beau Gaston de Sallanches. Gaston... Le premier homme à murmurer dans son cou « Caroline chérie... » Son premier cri de plaisir entre deux coups de canon.. Il y en aura d'autres... Car, tandis que la guillotine fait le vide autour d'elle, Caroline ne connait qu'une sorte de supplice : celui de trouver un plaisir aigu entre les bras d'hommes pour qui elle n'éprouve aucun sentiment. Elle ne comprend pas comment c'est possible, mais les innombrables retournements politiques de cette époque folle se terminent toujours pour elle de la même façon : au lit. A moins que ce ne soit dans la paille, sur l'herbe ou sur la mousse, à cheval, en voiture... Toujours des hommes qui, pour lui sauver la vie, la caressent dans le sens de l'histoire. Caroline chérie, trop chérie, serrée de trop près par trop d'hommes, troussée à l'aube et au couchant, mourant de peur et de plaisir, payant chaque jour à la République l'impôt levé sur sa beauté L'impôt est lourd parfois comme le postillon à culotte soufre qui la viole sur la paille et parfois léger comme le beau Boismussy qui lui fait l'amour à l'aube de son dernier matin. Un seul homme l'aura ennuyée en ces débuts orageux de sa vie amoureuse. Mais elle a toutes les excuses : il s'agit de son mari. Et ce Conventionnel s'intéresse plus aux massacres qu'à la bagatelle. Il est vraiment le seul : si Caroline Chérie écrivait l'histoire de la Révolution Française, il y aurait de joyeux moments sur les bancs des écoles. Et pourtant cette innocente aux mains trop pleines a le cœur pur quand le 9 Thermidor vient mettre un terme à la Terreur. On s'est bousculé sur son corps mais son amour pour Gaston de Sallanches est resté intact. Et

quand le soleil de Bonaparte se lèvera sur Campo-Formio, les seins de Caroline généreusement décolletée par la mode nouvelle viendront recueillir la tête couverte de lauriers du Colonel de Sallanches. Le repos du guerrier... Un repos que Caroline saura rendre, on s'en doute, épuisant. •

**Casse-Tête chinois pour le Judoka.** Film en couleur de Maurice Labro, avec Marc Briand, Marilu Tolo, Heinz Drache, Maria Minh, Pala Tiller. — Compte tenu des déplacements d'axes brûlants sur l'échiquier politique (la tension sino-soviétique ayant pris depuis quelques années le pas sur l'américano-russe), c'est un peu le sujet de « Docteur Strangelove ». Ici, le chef d'une bande de fanatiques chinois (joué par un François Maistre en bonne forme) projette d'envoyer un définitif missile sur la Russie, via un Américain drogué. Un assez insipide assaisonnement touristico-policier enrobe ce grand sujet, mais un point mérite d'être souligné. Labro, ayant opté, après une période intimiste (de 1947 à 1956 environ, soit de « Trois Garçons et une fille » à « On déménage le colonel ») pour le méga-espionnage (« Coplan prend des risques », « Corrida pour un espion »), il n'en garde pas moins le goût d'un familier pour lequel il semble décidément plus doué. Notre judoka, qui serait surhomme en la première période, qu'est-il, à l'ère technologique, parmi missiles, gadgets et lasers (même accumulant les dan par douzaines) sinon un Boniface, et aussi somnambule ? — J.N.


La Louve solitaire

**Le Démoniaque.** Film en couleur de René Gainville, avec Anne Vernon, François Gabriel, Jess Hahn, Claude Cerval, Geneviève Grad. — Malgré une bonne intention et un scénario à ressorts, malgré des références et la présence de Jess Hahn, un pâle désir de voir le réalisateur sortir de ce funeste bourbier s'empare du spectateur indulgent. Finalement, le cas de ce jeune homme « démoniaque » ne nous émeut pas, sa haine du milieu cinématographique, nous ne la partageons pas, sa psychologie exaspère plus qu'autre chose, tandis qu'on préférerait que s'installe un documentaire sur le festival de Cannes. Le cinéma ne réside ni dans la velléité ni dans le compromis. — P.-L. M.



**L'Etrangère.** Film en couleur de Sergio Gobbi, avec Marie-France Boyer, Pierre Vaneck, Colette Castel, Jacques Maire, Pierre Massimi. — Une jeune femme qui s'invente des poursuivants (mais ils existent), tout en fuyant ses propres fantasmes, un écrivain spécialiste de Nerval qui vivrait sans s'en douter l'aventure de son auteur favori, les colombes de la folie qui ponctuent les rencontres amoureuses, apparitions et disparitions sans avertissement, hélas non, nous ne sommes ni chez Franju ou Delvaux, ni du côté de la « cassure » chère à Jean Pierre Faye. Plus encore que dans ses bandes policières, se confirme ici l'impossibilité pour Gobbi à traquer et obtenir cette « aura » que, reconnaissons-le, il pourchasse du moins de film en film. Tout s'infléchit très vite vers les pires facilités (effets optiques, incessant ronron musical...) pour aboutir à un verre brisé qui ne coupe, ne blesse, ne reflète rien, ni personne. — J.N.

**La Fille d'en face.** Film en couleur de Jean-Daniel Simon, avec Bernard Verley, Joel Barbouth, Marika Green, Albane Navizet, Pascal Aubier, Denis Berry. — Recherche forcenée de l'impossible synthèse entre « Marty » et « Fenêtre sur cour » Confirme le don de Polanski pour les idées dangereuses et monstrueuses, mais prouve, après « Aimez-vous les femmes ? », que Polanski devrait garder ses scénarios pour lui puisqu'il est décidément le seul à pouvoir leur conférer la force et le mordant qui ne sauraient être le fait d'un simple illustrateur. Celui-ci ne peut plus avoir le choix qu'entre deux solutions bâtardes : ou bien décrire complaisamment une laideur au premier degré, ou bien ramener l'histoire vers une inoffensive « gentillesse du laid ». C'est ce qu'a fait ici Simon, avec une touchante bonne volonté. — M.D.

**La Louve solitaire.** Film en couleur de Edouard Logereau, avec Danièle Gaubert, Michel Duchaussoy, Julien Guiomar, Carole Lebel, Sacha Pitoeff. — Sympathique par principe, l'idée de renouveler la veine la plus sinistre du cinéma commercial d'aujourd'hui par le recours aux mythologies premières (Musidora), fût-ce en empruntant, pour cela, aux romans de Sainte-Aube. Comment rater la plastique d'un plan où une femme en collant noir survole en plein ciel une réception mondaine, en équilibre sur un mince filin ? Logereau répond à cette question, et à quelques autres. — J.-A. F.

**Pop Game.** Film de Francis Leroi, avec Gaetane Lorre, Christian Beau, Daniel Bellus, Bernard Leonard, Claude Givray. — Voir article de Francis Leroi, n° 187, p. 46, notule du dictionnaire des nouveaux cinéastes français, même numéro, p. 60 ; compte rendu de Hyères (Comolli), n° 190, p. 60, et encart « Semaine des Cahiers » (Bensard), n° 195. Critique dans un prochain numéro. — Comme plusieurs films de très jeunes cinéastes éclos en 1967 (Philippe Garrel, Jaime Semprun...) « Pop Game » importe avant tout par le fait de son existence même : preuve et témoignage d'une liberté nouvelle devant le langage cinématographique (aisance naturelle de la caméra comme du montage), comme devant l'épouvantail de la Production (« combinées » diversement mais également efficaces pour tourner à tout prix). Comme tous ces films encore, il frappe dès l'abord par sa sincérité — naïve, ou recréée, ou les deux — et par une habileté surprenante à jouer, indépendamment de toute « mise en scène », des deux matériaux les plus immédiatement accessibles (mais pas les plus simples pour autant) : personnages et langage. Sur ses personnages, Leroi a consciemment réalisé une sorte de reportage (dont la justesse est à la fois grâce et roublardise), essayant délibérément de les faire exister en se contentant de les laisser vivre et parler Car « Pop Game » est surtout un film sur la parole ; non la parole du commentaire, ni celle de la poésie, mais la parole de pure communication : mensonges de la parole la plus sincère (« Tu as peur que je te fasse un enfant ? Tu me prends pour un salaud ? » — et c'est précisément le cas trois plans plus loin), vacuité de la parole (les flots de grossièretés « pour rien »). Et le « jeu sans règle » en question (premier titre du film) n'est-ce pas, précisément, celui du langage ? J.A.

## *12 films américains*

**After the Fox (Le Renard s'évade à trois heures).** Film en scope et couleur de Vittorio de Sica, avec Peter Sellers, Britt Ekland, Victor Mature, Martin Balsam, Akim Tamiroff. — Le principe même du film est discutable : Sellers + De Sica + un faux bon script + des figurants italiens. Mais ce que De Sica avait raté le plus souvent avec « Sept fois Femme », il le retrouve ici, dans son pays natal, par instants : un réalisme populaire, envahissant, et que brise à chaque instant le cabotinage éhonté de Peter Sellers, ici pleinement justifié, ou Victor Mature superbe en « has been hollywoodien », donc dans son propre rôle. Le mélange des genres, l'agressivité du scénario et une couleur locale vitriolée à plaisir, tout cela déconcerte trop pour ne pas intéresser. — P B.

**Bonnie and Clyde (Bonnie et Clyde).** Film en couleur de Arthur Penn, aved Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parsons. — Voir entretien avec Arthur Penn, et notule (Labarthe), n° 196, p. 30. Voir critique dans

un prochain numéro. — Variations structurales sur le Principe du Couple, mais qui doit davantage à « Viva Maria » ou Abbott et Costello qu'à « Brigitte et Brigitte » ou Laurel et Hardy. En outre, c'est réalisé par un Melville qui n'aurait même pas l'excuse de l'ahurissement. L'époque (roaring twenties) est simple et roublard prétexte au déchaînement d'une violence aussi aseptisée que rentable, qui flatte doublement le public en se basant sur la convention la plus usée tout en se parant du masque de toutes les fausses audaces. Par ailleurs, le réalisateur méprise ses personnages qu'il traite comme des demeurés. — M.D.



**The Comedians (Les Comédiens).** Film en scope et couleur de Peter Glenville, avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, Peter Ustinov, Alec Guiness. — Malgré sa mollesse et sa durée, le film parvient à intéresser un peu par l'accumulation de curiosités diverses : par le script d'abord (de Graham Greene, et par les correspondances qu'on ne peut manquer d'établir avec « Un Américain bien tranquille ») ; par l'étrange divorce entre les précisions géographiques, historiques et politiques données (très polémiques : Haïti, Duvallier, Tontons Macoutes) et l'irréalisme forcené de leur mise en œuvre (dû en partie au tournage au Dahomey : rarement a-t-on eu autant l'impression d'un pays imaginaire) ; par le décor exotique, parfois heureusement rendu (hôtel, végétation, etc. évoquant aussi bien La Réunion ou la Martinique) ; par les acteurs enfin, Burton évidemment, plus nonchalent que jamais, mais aussi Guiness, dans un rôle de bidoniste à sa mesure, et surtout Lilian Gish dont chaque apparition ne peut qu'enrichir la scène de multiples et émouvantes connotations. Elizabeth Taylor, elle, est très sous-employée. La terreur créée par les Tontons est parfois réelle (meurtre dans la salle d'opération, scène du cimetière) et les épisodes adultères sur l'autoroute engendrent un certain malaise. La photo, impersonnelle et un peu sale, de Decae, lie l'ensemble en accusant à sa façon l'impression générale de distance A noter enfin que le discours terminal de Burton aux noirs qui ne comprennent goutte à ce qu'il dit, et l'applaudissent alors qu'il les insulte, ne manquera pas d'évoquer, pour sept personnes au moins, l'humour spécifique de Susumu Hani dans « Bwana Toshi ». — J.-A. F.



**Far from the Madding Crowd (Loin de la Foule déchaînée).** Film en scope et couleur de John Schlesinger, avec Julie Christie, Alan Bates, Terence Stamp, Peter Finch, Prunella Ransome. — La M.G.M. voulait que ce fût un second « Gone with the Wind ». Encore aurait-il fallu choisir quelqu'un d'autre que le malheureux Schlesinger qui se tire parfois honnêtement d'une scène, mais se confirme totalement incapable de les raccorder les unes aux autres. Reste un documentaire de qualité, pénible au début, mais qui se bonifie sur la durée (trois heures), sur l'Angleterre du XIXe. P.B.



**The Fearless Vampire Killers (Le Bal des Vampires).** Film en scope et couleur de Roman Polanski, avec Sharon Tate, Jack Mc Gowran, Alfie Bass, Fredy Mayne. Voir critique dans notre prochain numéro. — Film-ecchymose, virant incessamment de teinte et de ton, du livide au verdâtre, du violacé (des nez gelés) au carmin (des pommettes d'alcooliques), du plombé (des vampires en fête) au blafard (des victimes saignées), mais toujours dans le non-aimable, quand ce n'est pas le franc déplaisant. Entre la pauvre enluminure populaire et les fastes apeurés d'Ensor. Au lieu de se livrer (ce qui n'eût manqué d'être détestable facilité) à la parodie d'un film de vampire, Polanski a fixé, cristallisé, objectivé la part de grotesque inhérente à ce genre, en la personne de deux silhouettes pitoyables (lui-même se réservant avec beaucoup d'humilité la part la moins flatteuse) qui jouent volontairement comme des héros de bande dessinée de troisième ordre. Les scènes de vampirisme acquièrent, de cette pauvreté du niveau de référence, d'autant plus de force qu'elles surviennent sur fond de rire avorté et non d'ennui comme dans la plupart des films de vampires. Enfin, un tel genre (Polanski pensait à ce projet depuis des années) représente en lui-même la métaphore absolue du sujet fondamental, pour ne pas dire l'obsession, de l'auteur : la possession brutale, avec cris, résistance, morsure, en un mot le viol. La scène, étonnante par sa survenue et sa sauvagerie, du Prince-Vampire au moment du bain de la belle, réussit à en dire sexuellement plus long que des films moins évidemment paraboliques, comme « Répulsion » ou « Cul-de-sac » : ce qui (saut sur la fille, mousse, giclements d'eau) serait en de tels films symboles ou synecdoques devient ici (allusions sur métaphore jouant comme moins par moins pour faire plus) effets directs et totaux. — J.N.

**Follow me Boys (Demain... des Hommes).** Film en couleur de Norman Tokar, avec Fred Mac Murray, Vera Miles, Lillian Gish, Charlie Ruggles, Willis Bouchey — Par leur para-militarisme, les boy-scouts sont plus inquiétants que rassurants, aucune raison donc de conseiller cette récente production Disney enlisée dans une fausse bonhommie familiale — P B

**Rage (La Rage de survivre).** Film en couleur de Gilberto Gazcon, avec Glenn Ford, Stella Stevens, David Reynoso. — Misogyne, ivrogne, un médecin (par surcroit de malchance) est mordu par un chien enragé, quelque part dans un désert mexicain. Commence pour lui une double course contre la mort : pour se guérir de la rage, mais aussi du dégoût de vivre. Le meilleur du film est dans le tableau d'un campement d'ouvriers et la visite que leur font une troupe d' « actrices ». — J.-L. C.

**The Return of the Gunfighter (Le Justicier de l'Arizona).** Film de James Neilson, avec Robert Taylor, Chad Everett, Andra Martin, Lyle Bettger — Les héros sont fatigués et Robert Taylor joue ici les redresseurs de torts aux tempes grises. Mais étrangement, des notations particulièrement justes dans le script, un réel climat « série B » et un **resserrement** constant de l'intrigue, dû au côté special TV du film lui donnent quelque efficacité. — P.B.

**The Secret War of Harry Frigg (Evasion sur Commande).** Film en scope et couleur de Jack Smight, avec Paul Newman, Sylva Koscina, Andrew Duggan, Tom Dosley, John Williams. — Déception complète. « Harper », il y a deux étés, avait fasciné par ses qualités rythmiques, alors en disparition dans le cinéma américain. Avec « Kaleidoscope », le Smight suivant, il ne s'agissait malheureusement plus, toute élaboration disparaissant, que d'efficacité. Dans « Evasion sur Commande », ni l'un ni l'autre. C'est lent, ennuyeux, il n'y a qu'un plan là où il en faudrait dix. — S.R.

**Valley of the Mystery (La Vallée du Mystère).** Film en couleur de Joseph Leytes, avec Fernando Lamas, Julia Adams, Rodolfo Acosta, Richard Egan, Peter Graves — Avion contraint à atterrir, microcosme humain, tueur et flic, explorateur, blonde, etc. Nous connaissons le canevas. Seul manque à l'appel Tarzan que l'on s'attend à voir surgir à chaque instant. — P.B.

**Wait until Dark (Seule dans la Nuit).** Film en couleur de Terence Young, avec Audrey Hepburn, Alan Arkin, Richard Crenna, Jack Weston, Efrem Zimbalist jr. — A première vue, un film simple et bien fait, où tout concourt à la vie d'un scénario extrêmement bien ficelé, dont tous les éléments s'imbriquent sans défaillance logique : l'héroïne (denrée hautement clandestine), entraine l'idée de cachette, laquelle suggère celle d'inattendu simple. La faille introduite par les circonstances amène l'idée de biais (la poupée passée au photographe), lequel biais introduit à proprement parler le corps principal du récit (la femme du photographe est aveugle et ce qui s'ensuit). Mais ce qui fait l'intérêt du film de Terence Young, c'est que cette sorte (très courante) de mononucléisme diégétique soit ici étrangement minée par deux ordres de perturba-



Will Penny le solitaire

tions. D'abord un côté criard, bariolé, trop riche de ce scénario, dû à un chromatisme trop violent de **chaque** élément de la diégèse et qui met le film, au niveau même du récit, en état, pour ainsi dire, de pléthore. Ensuite, le fait que ces éléments appartiennent aux domaines bien distincts du « policier » et du « document humain ». Car de cette collusion naît, non seulement une dynamique de récit très subtile du trouble sur le trouble (on précise bien qu'Audrey Hepburn n'est aveugle que depuis un an, que, par conséquent, le désarroi — à surmonter — était **déjà** son lot) mais encore le film s'en trouve gagner une passionnante ouverture vers un ailleurs (un avant, un après) que ce qui constitue le noyau du récit. Il est même assez extraordinaire que cette invraisemblable histoire de gangsters requière moins finalement l'attention du spectateur que par exemple la question : « Puisqu'Audrey Hepburn a connu son mari une fois aveugle, comment a-t-elle su (par la voix ?) qu'il était aussi séduisant qu'Efrem Zimbalist Jr ? ». — S.P.

**Will Penny (Will Penny le Solitaire).** Film en couleur de Tom Gries, avec Charlton Heston, Joan Hackett, Donald Pleasence, Lee Majors. — Le rousseauisme est chose rare dans le cadre westernien : à noter un étrange sentiment de la nature et la très réelle impression de « temps » grâce à une belle évocation de la fuite des saisons. Tom Gries a appris son métier à la TV. Signe prometteur pour l'avenir. — P.B.

## *11 films italiens*

**Una Bara por lo Sheriff (Un cercueil pour le Shérif).** Film en couleur de Mario Cajano, avec Anthony Steffen, Fulvia Franco. — La trame (un homme s'introduit dans une bande de hors-la-loi pour y retrouver celui qui viola et assassina sa femme) entretient de vagues rapports avec « Rancho Notorious ». Ils se détériorent très vite. — R.C.

**Il Cobra (Le Cobra).** Film en couleur de M. Sequi, avec Dana Andrews, Peter Martell, Anita Ekberg, Elisa Montes Jesus. — Ce cobra est un vieux serpent de mer : les Chinois décidant d'asservir l'Occident par l'importation massive d'opium. C'était compter sans la vigilance U.S., incarnée par un Dana Andrews semi-gâteux, près de qui Droopy ferait aisément figure de foudre de guerre. J.-A. F

**Voltati ti uccido (Un fusil pour Deux Colts).** Film en scope et couleur de Al Bradley (Alfonso Brescia), avec Richard Wyler, Fernando Sancho, Eleonora Bianchi, Conrado Sanmartin. — Agitations autour de la mine du vieux Sam, que convoite l'ignoble Ted. Ted utilise des tueurs, dirigés par El Bicho. Survient Billy, œil frais et gâchette alerte, qui remet tout en place. — R.C.

**Kriminal (Kriminal).** Film en scope et couleur de Umberto Lenzi, avec Glenn Saxon, Helga Line, Andrea Bosic. — Dans son collant noir imprimé d'un squelette, Kriminal accomplit un périple touristique et sentimental qui le ramènera, par la trahison d'une femme, à son point de départ : la prison de Londres. Lenzi respecte scrupuleusement le schématisme de la bande originale, mobilisant tout son savoir-faire pour les rebondissements. Comme il y en a toutes les sept minutes, on comprend qu'il se fatigue vite. — J.-A. F.

**Mon Nom est Pecos.** Film en couleur de Maurice Bright (Maurizio Lucidi), avec Robert Woods, Peter Carsten, Kristine Josani. — Que ce western fasse partie d'une série de télévision n'est pas ce qui le déshonore. A porter même au crédit de cette finalité franchement consommatrice le côté plutôt bien fait du film. — J.A.

**La Morte paga in dollari (La Mort paye en Dollars).** Film en scope et couleur de J. Lee Donah, avec Stephen Forsyth, Jacques Ary, Dominique Boschero, Christian Gajoni. — Espionnage à gadgets, parfaitement de série, prenant pour prétexte à ses multiples courses-poursuites le trésor secret (en fausse monnaie) d'Hitler. Le héros est un benêt toujours en retard de trois traîtres sur le spectateur. On ne parvient pas à distinguer le travail de la seconde équipe de celui de la première. Peut-être n'y en a-t-il qu'une ? — J.-A. F.

**Per il Gusto di uccidere (Lanky, l'Homme à la Carabine).** Film en couleur de Tonino Valeri, avec Craig Hill, George Martin, Fernando Sancho. — Tout ce qu'on peut faire de pire dans le western (et ailleurs) Lanky l'ose. — R.C.

**Poker di Pistole (Poker au Colt).** Film en scope et couleur de Joseph Warren (Giuseppe Vari), avec George Eastman, Jorge Hilton, Annabella Incontrera, Dick Palmer. — Fausse monnaie, agents secrets, tortures, effets visuels hérités de Leone, ce cinéma fait de l'image comme les journalistes font de la copie. — J.-A. F.

**Pour un Dollar de Gloire.** Film en scope et couleur de Fernando Cerchio, avec Broderick Crawford, Elisa Montes, Mario Valdemarin. — La solidarité, l'amitié, ou autres valeurs décadentes d'une société fondée sur l'unique multiplication de l'infamie, retrouvent toujours dans les films les plus pourris, leur lieu d'élection. — P.-L. M.

**Prima della Rivoluzione (Avant la Révolution).** Film de Bernardo Bertolucci. Voir article de Jean Narboni, nº 157, p. 30 ; compte rendu de Cannes 64 (Moullet) nº 156, p. 18 ; entretien avec B. Bertolucci, nº 164, p. 30 ; « Le cinéma de Poésie » (Pasolini), nº 171, p. 60 ; « Les 3 âges » (Narboni), nº 178, p. 59 ; « Trois films en un » (Dubœuf), nº 188, p. 49 ; et passim... Voir en outre critique dans ce nº p. 67 ; et autre critique dans un prochain numéro.

**Sigma 3 Agent Spécial.** Film en scope et couleur de Tiziano Longo, avec Jack Taylor, Sylvia Solar, Diana Martin. — Malgré ses prétentions à lutter pour les causes nobles, Sigma III n'a rien d'un bon bougre. Ses luttes restent petites et son espionnage mesquin. Sa bonne amie a beau s'être infiltrée dans les secrets du pouvoir, cet agent spécial n'est qu'un flic ordinaire. — S.P.

## *4 films anglais*





3 milliards d'un coup.

**Assignment K (Services Spéciaux... Division K).** Film en scope et couleur de Val Guest, avec Stephen Boyd, Camilla Sparv, Michael Redgrave, Leo Mc Kern, Jeremy Kemp. — Le scénario plagie sans vergogne « Ipcress » et, Stephen Boyd n'ayant pas l'humour de Michael Caine, le film ne peut réjouir que les membres du M. 15. — P.B.

**How I won the War (Comment j'ai gagné la guerre).** Film en couleur de Richard Lester, avec John Lennon, Michael Crawford, Roy Kinnear, Jack Mc Gowran. Voir critique dans notre prochain numéro. — Tous les trucs et recettes d'une revue de comique troupier qu'on aurait tenté d'actualiser en lui injectant quelques poncifs dans le vent, à base de dérision et de parodie. Retenons quand même les quelques (rares) plans de John Beatle Lennon, ici fourvoyé. — M.D.

**Robbery (Trois Milliards d'un Coup).** Film en couleur de Peter Yates, avec Stanley Baker, Joanna Pettet, James Booth. — Le film est très inférieur, en charme et en efficacité, au « Great Train Robbery » de Porter, et en suspense, à la lecture du hold-up dans les journaux qui relataient au jour le jour l'événement. L'extraordinaire mécanique inventée par Paul Clifton se banalise ici en un quelconque fait divers. — J.-A. F.

**Take Her by Surprise (Prends-la par Surprise).** Film de John Somerset, avec Nuel Beckett, Joan Armstrong. — Un trafiquant de drogue se sert d'un repris de justice hypnotisé pour assassiner (et accessoirement violer, d'où l'injonction du titre) une gênante conjointe. Crapuleux et malsain à souhait. A déconseiller pourtant. — S.P.

## *3 films allemands*

**Die Parallelstrasse (La Route Parallèle).** Film de Ferdinand Khittl, avec Friedrich Joloff, Ernst Marbeck, Wilfried Schropfer, Henry van Lyck. — Voir compte rendu de Knokke 1964 (Weyergans) dans le nº 152, p. 49, de Cannes 1964 (Moullet), nº 156, p. 15, et de Bordeaux 1967 (S. Pierre), nº 197, p 18. Critique dans un prochain numéro. — Rien n'est épargné pour acquérir la participation active du spectateur, d'abord intrigué par cette mystérieuse épreuve de classement à relents kafkaïens, puis se prenant au jeu de problématiques correspondances entre les divers « documents », enfin, tenu en haleine par le suspense du « contre la montre » terminal Sur ce plan de l'efficacité, le pari est donc gagné : grâce à l'ostensible étrangeté (et parfois la réelle beauté des stock-shots utilisés), et au parti d'austérité presque agressive pris par Khittl dans les séquences de « délibérations », un réel sentiment de fantastique et d'incertitude totale finit par nous gagner. Le film n'est pourtant, une fois savourées les joies de cette exemplaire participation, qu'un objet clos, qui, usant jusqu'à la corde l'idée de départ, a pour principal mérite d'interdire par son existence la réalisation d'un autre film sur cette même idée. A voir absolument, mais une seule fois. — J.A.

**Pension Clausewitz (Pour Messieurs seuls).** Film de Ralph Habib, avec Wolfgang Kieling, Anna Gael, Maria Vincent, Maria Brockerhoff. — Concurrence sexuelle et politique entre l'Est et l'Ouest à Berlin, à l'intérieur des murs honteux d'une maison close. Comme quoi la pornographie est la continuation de la politique par d'autres moyens. Ou l'inverse... M.D

**Les Premières lueurs de l'aube (Plaisir Pervers).** Film de José Bénazéraf, avec Helmut Fübacker, Sonia Zyman, Eva Christian. — Cette fondamentale duplicité : poésie-perversité, mène le film. Est désigné un monde pourri dont une entraîneuse voudrait bien sortir et dans lequel un policier, fasciné, voudrait bien rentrer. Tout cela est loin d'être nul. Remarquons enfin une certaine tendance bénazerafienne à laisser la caméra demeurer, insister, comme pour indiquer des absences ou l'Absence ? P.-L. M.

## *2 films russes*

**Le Fascisme Ordinaire.** Film de montage de Mikhail Romm. — Le principe est rouchien. Un homme — Mikhail Romm — commente des documents, comme Robinson, Petit Jules ou Lemmy Caution. Il s'ensuit le film le plus extraordinairement virulent, acerbe, démystifiant réalisé sur le nazisme. Gai et facétieux, corrosif comme l'eau régale. Le troisième Reich ayant érigé l'un des plus monumentalement monstrueux **spectacles** de l'Histoire, un homme juge ce spectacle, l'interroge et le trouve mauvais, laid, répugnant, en dénonce les ficelles, les trucs et les abjections. Le film est de parti pris absolu, et de parti **gardé** (l'ironie, toujours contestable à petites doses, devient, à se prolonger ainsi, fustigation implacable). La pudeur, la neutralité, l'objectivité, ces tartes sèches qu'ambitionnent la plupart des films de montage (pour s'avérer d'ailleurs le plus souvent hypersignifiants : larmoyants, « poétiques » ou démagogiques) n'ont ici plus droit au chapitre. — J N.

**Guerre et Paix (Quatrième époque : L'Année terrible).** Film en scope et couleur de Serge Bondartchouk, avec Ludmila Savalieva, Serge Bondartchouk, V. Tikhonov, B. Zahova. — Au terme de sa gigantesque entreprise, Bondartchouk parachève l'ensemble avec encore davantage de moyens que précédemment, et en grossissant aussi, pendant qu'il y est, tous les défauts qu'il manifestait déjà mais aussi les qualités, basées sur une emphase sous-hugolienne (ou gancienne) à laquelle on ne peut refuser un certain charme. — M.D.

## *1 film grec*

**Nehri to plio (Jusqu'au bateau).** Film de Alexis Damianos. — Voir entretien avec A. Damianos, nº 197, p. 16 ; et compte rendu de Salonique (Comolli), nº 190, p 58. Voir critique dans ce numéro, p. 61.

## *1 film suédois*

**Ja Gar Nifiken (Je suis Curieuse).** Film de Vilgot Sjoman. — Voir Petit Journal (Andersson), nº 196, p 9, et critique dans ce numéro, p. 63

## *1 film hongrois*

**Nideg Napok (Jours Glacés).** Film en scope de Andras Kovacs, avec Zoltan Latinovits, Ivan Darvas, Adam Szirtes, Margit Bara, Eva Vas. — Voir critique dans un prochain numéro. Somme de refus, sur un sujet convoquant naturellement tous les poncifs. Jouant avec les temps et les récits des cinq prisonniers pour « crimes de guerre », Kovacs échoue à rendre le présent mais non à restituer et actualiser fortement le « passé » : le contenu même des récits Ainsi les actes pèsent-ils plus que les discours, mais n'est-ce pas mieux ? — J.-L. C.

## *1 film brésilien*

**Terra em Transe (Terres en Transes).** Film de Glauber Rocha, avec Jose Lewgoy, Jardel Filho, Glanche Rocha. Voir compte rendu de Cannes 1967 (Daney), nº 191, p. 48 ; texte de Glauber Rocha (« Le cinéaste tri-continental »), nº 195, p. 39 ; encart « Semaine des Cahiers » (Aumont), dans le même nº. Voir critique dans un prochain numéro. — Film construit sur trois thèmes essentiels : l'**agitation, la confusion, l'élan.** Eléments qui se trouvent littéralement dans le plan sous forme de gesticulation, de prolifération ou de magnification des personnages, et même entre les plans, par l'effet d'un montage fondé sur ces trois dynamiques. Reste à savoir si cette parfaite cohérence du signifié au signifiant, qui donne au film ce qu'on pourrait appeler une « tenue » esthétique indiscutable, atteint réellement à cette folie organisée à laquelle le film prétend. — S.P.

## *1 film suisse*

**Un Médecin constate.** Film d'Alexander Ford, avec Tadeus Lomnicki, Sabine Bethmann, Margret Neuhaus, Sepp Zuger. — Mixte de débats bavards sur l'avortement, les méthodes anticonceptionnelles, etc. et de séquences prétendues « osées » (césarienne, réanimation). Vaine tentative d'introduire un paramètre supplémentaire par la couleur (en noir et blanc la morale, en rouge le sang). — J.N.

## *1 film autrichien*

**Ski Faszination (Ski Fascination).** Film en scope et couleur de Willy Bogner. — Atteint quant à la première partie les plus hautes cimes du sextogradisme cher à Moullet (voir « Nécessité de Trento », nº 153) : les caméras continuent à tourner en catastrophe pendant l'avalanche qui emportait Barbi Henneberger et Bud Werner. Le reste est spectacle sans risque. — R.C.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Paul-Louis Martin, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.


**Abonnements** 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

**Anciens numéros** (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359-01-79** - Chèques postaux 7890-76 Paris

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot.